



# القاهرة

أدب • فكر • فن

تصدر منتصف كل شهر العدد ٨٦ • ٣ محرم ١٤٠٨ هـ • ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م AL-QĀHIRAH

## عن الرواية المصرية المعاصرة ( الملف الأول )

في هذا العدد دراسات عن :

يوسف ادريس • سكينه فؤاد • صنع الله ابراهيم  
فؤاد قنديل • صبرى موسى • أمين ريان  
ثروت أباطة • محمد كامل حسين • نبيل عبد الحميد



حوار مع الفائز  
بجائزة الدولة التقديرية في الآداب  
محمد سعد الدين وهبة

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

قصة • شعر • مسرح • سينما • مكتبة  
متابعات • من المجلات العربية والعالمية • فنون تشكيلية

ناجى  
في ذكرى  
ميلاده المائة



## لوحة للفنان السويسرى « بول كلى »

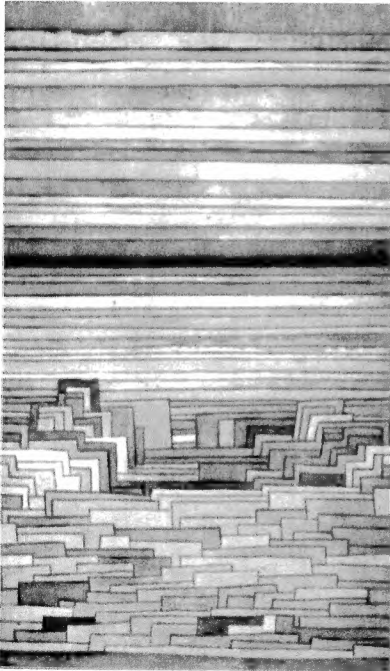
ولكنه لابلث أن يصل إلى الربط بين المتناقضات ، وإيجاد الصلة المؤدية إلى الجمال والوحدة بين أجزائها ، فيصل بذلك إلى الكنه وادراك الغاية» ♦

يقول « بول كلى » فى تفسيره للفن :  
« ان الفن قد يتناول معالجة موضوعات لم يكن فى حساب أحد تناولها ، ولا إدراك النجاح فيها ،

الفنان السويسرى « بول كلى » ١٨٧٩ - ١٩٤٠م ، أظهر فى لوحاته صلة حساسة بين الواقع وعالم الخيال حاول أن يرسم بغيريته مثل الأطفال وصولاً إلى السذاجة البريئة ، لكن رسومه حملت بوضوح قيمة ناضجة لكل من اللون والخط ، وكل مساحة لديه توضع بلا هدف ؛ لكنها توحي بشكل ما ، سواء أكان وجهاً أو شخصاً أو منظرًا طبيعيًا ، فهو يستفيد من كل المصادر التى ترفع قيمة فنه .

استفاد « بول كلى » من الفن اليابانى ، والفن البدائى ، ورسوم الأطفال والمجانين ، لكننا لا نعرف فى تاريخ الفن رساماً يماثله ، فقد جمع بين سحر الألغاز ووضوح البيان فى شغافية .

وإذا استعرضنا أعمال « بول كلى » فى التصوير الزيتي ، أو المائى أو الرسوم التخطيطية ، نرى أنها إبداع جديد ، تتناول موضوعات لم تكن مطروقة من قبل ، كما ربطت بين مسائل فنية لم يكن بينها رباط ، وجعلت من البيت بواجهته الخارجية ودخله وما فيه من أثاث ؛ وحدة متجانسة ؛ وسلسلة متصلة الحلقات .





## الافتتاحية

## الدراسات

## شعر

## قصص

## مسرح

## سينما

## حوارات وتحقيقات

## رسائل ومتابعات

## فنون تشكيلية

## من المجلات العربية

## من المجلات العالمية

## من المكتبة

## الصفحة الأخيرة

- ٣ ★ حركة النقد والرواية المصرية ..... د. إبراهيم حمادة
- ٥ ★ سكينة فؤاد : الإنسان في عالمها الروائي ..... د. سامية أسعد
- ١٢ ★ صنع الله إبراهيم : الواقع المأسوي ودراما السقوط الفردي ..... محمد كشيك
- ١٥ ★ يوسف إدريس : محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية في رواياته ..... د. شاكر عبد الحميد
- ٢٢ ★ سمير موسى : الشخصية المصرية والواقع الأسطوري ..... مراد عبد الرحمن مبروك
- ٢٨ ★ فؤاد فتنديل : شاعرية اللغة في رواياته ..... د. حامد أبو أحمد
- ٣٤ ★ نبيل عبد الحميد : مشنويات القصص في رواية « مسافة بين الوجه والقناع » ..... جمال التلاوي
- ٣٩ ★ محمد كامل حسين : أزمة الضمير الإنساني في رواية « قرية ظلمة » ..... نسيم مجل
- ٤٤ ★ ثروت أباطلة : حجابة المديكتاتورية ..... مهدي بندق
- ٤٦ ★ أمين ريان : حافلة الليل ..... رؤية البصر والبصيرة ..... د. رمضان بسطاوي
- ٥٤ ◆ حكاية في أول السقوط ..... محمود قرني
- ٦٨ ◆ فانتازيا لوحة كوب الليمون ..... مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٨٤ ◆ الأعدود ..... عماد خزال
- ٥٦ ◆ المطاردون ..... جمال فاضل
- ٦٦ ◆ الاحتواء ..... محمد سليمان
- ٧٥ ◆ التراجع ..... الدخيل طه
- ٨٦ ◆ الجنة والوهم ..... فهمي الصالح
- ٨٩ ◆ واقدهاء .. الماضي والحاضر والمستقبل ..... صفوت شعلان
- ٥٨ ◆ من النص والكلاب إلى الخرافيش ..... توفيق حنا
- ٦٢ ◆ سينما الرعب : الرحيل إلى العالم الآخر ..... د. جمال عبد الناصر
- ٦٩ ◆ حوار مع /محمد سعد الدين وهبة ..... عصام عبد الله
- ٧٨ ◆ عامر بحري ، شاعراً غنائياً ..... أحمد حسين الطمراوى
- ١٠٧ ◆ ناجي في ذكره الماتة .. لماذا كان رائداً ..... وجيه وهبة
- ٩٤ ◆ أنماط الرواية ..... ترجمة/عبد الله الدباغ
- ٩٢ ◆ سيدة إنجليزية في مصر ..... د. ماهر شفيق فريد
- ٩٣ ◆ جوجول الخزيين .....
- ٩٧ ★ الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ..... د. عبد المجيد شكرى
- ١٠٠ ★ الالتزام والممانعة في الرواية العربية/راؤول مكاربوس ..... ترجمة : محمود قاسم
- ١٠٣ ★ مسرحية « أبو نضارة » وبعض القضايا المسرحية ..... د. مصطفى يوسف
- ١١٢ ★ تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب ..... السيد نجم

## الشن ٥٠ قرشاً

### الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥  
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا  
٨٠٠ دينار . الفوجة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨  
درهم . غزة الفلن ٥٠ سنت .

### الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريديّة حكوميّة  
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

### الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

### المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

## القاهرة

رئيس مجلس الإدارة  
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير  
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير  
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني  
محمود الهندي

سكرتير التحرير  
شمس الدين موسى



## حركة النقد والرواية المصرية

وبفض الشطر عن درجات التميز والرداءة ، أو المحافظة والتجديد في الحصاد الأدبي الإبداعي خلال العقود الثلاثة الأخيرة ، فمن الملاحظ أن هناك غزارة في النتائج الشعرية ، ووفرة هائلة في القصة القصيرة ، وكما لا بأس بحجمه من الرواية والنصوص الدرامية ، مع حفنات عديدة من النقاد النظرية . أما محدودية قدرات الحس النقدي التطبيقي الموطء برعاية تلك الأسر من الأدب الخيالي ، أو الفنون اللغوية ، فإلها المسئولة عن التأزم المزعوم . . .

من المعلوم ، أن هذا النقد التطبيقي مجازين أساسيين : أولها ، المجال الأكاديمي في الكليات الأدبية والمعاهد العليا ، وآخرها المجال الجوال المعاشي للحياة الثقافية اليومية في مختلف أجهزها المرفية أو المسموعة . . .

أما المجال الأول ، فإنه حافل بشقّ البحوث والدراسات ورسائل الماجستير والدكتوراه التي تحلل وتقيم كل أنواع المتوجات الأدبية على مستوى جيد من الخصوبة والجذبة . ولا تغالي إذا ما قررنا

أصبحت كلمة «أزمة» مفرداً مألوفاً في لغة الناس اليومية . . فهي - رغم مدلولها البغيض - تجري على ألسنتهم كلها خزيهم أمر من أمور معاشهم . . وهل بقي لهم أمر لم يجزب بعد ؟؟

ولما كان هذا المصطلح الوفاً على هذا النحو ، فقد عرفته أحاديث الأوساط الأدبية واستخدمته في حقبة . فيقال هناك أزمة شعر ، وأزمة قصة ، وأزمة رواية ، وأزمة مسرح ، وأزمة نقد . . الخ وكأن لولة المفسرة أصابت الأجاس الأدبية وفروعها ، وأصبح الوجدان المبدع مروضاً أو عقياً . . .

والواقع أن الأزمة البقيية تكمن في غياب الحس النقدي المؤهل بالمخبرة ، والقادر على تقدير الحال الطبيعية التي عليها تلك الأنماط .

ولا يتوفر هذا الحس إلا بتلور الوعي الصحيح بحركة الإبداع الأدبي ، وترسخ القدرة على إجراء المسح الشامل للنتاج الفني بين حين من الدهر وآخر ، أو بين موجة مذهبية وثانية ، أو بين جيل وجيل .

أن ما وضعه الدارسون في تلك العقود الثلاثة من بحوث تتعلق بالفنون الأدبية ، تفوق كل ما كتب ما تخلف عن جيل المعالقة في تلك الميادين . فالوسوعة الأدبية عند العقاد أو طه حسين أو الزيات أو هيكل أو المازن ، قد تفككت بيناهما النوى ، ولم تعد أصناف موضوعاته محصورة ، ومتجمعة في مجلد واحد أو فرد واحد ، وإنما تفرقت هذه الموضوعات ذات الطبيعة المتنوعة ، وحولج كل منها في مساحة موسعة ، تشغل مجلدات متخصصة ، لباحثين متخصصين أكثر عمقا ، وأكثر إحاطة . . . ومن ثم ، فهناك عشرات من عباس العقاد ، وعشرات آخرون من طه حسين متفرقون ويمتازون ومتخصصون في الفسالة ، والقصة ، والرواية ، والدراما ، والترجمة ، والبحث الأدبي ، والتاريخ الإسلامي ، والتقدم الحديث ، بل والتقدم العربي القديم أيضا . إلا أن قصور النقد الأكاديمي قد يتجلى في انزوائيه ، وانفاد غالبيته النظامي فرص الطبع ، والذبيوع ، ومعايشة الواقع الثقافي على نحو متفصل ، مما أضاع فرص التعرف بمناهج دراسية سطحية في تحليل نماذج من الفنون الأدبية .

أما المجال النقدي الآخر المختص هو الحياة الثقافية اليومية في الصحف والمجلات ، والشهريات والدوريات الأدبية ، فهو السئول عن تقليد الرائد الأكاديمي ببعض الحقائق التاريخية ، وعن عملية التصارف المتصل بين الكتاب المبدع وجمهوره على نحو يكون أكثر جهرية وإلحاحا ، وأنشط متابعة من النقد الآخر . . .

إن العملية الإبداعية - سواء كانت شعرا ، أو قصة ، أو رواية ، أو دراما - على حاجة إلى أدوات النشاط النقدي ، يجعلها للقرّائين ، ويقدّر قيمتها ، ويدين موضعها في سيرة مؤلفها . أما النظرة النقدية الشمولية فهي التي تقيم جسورا بين منتج النمط الأدبي ، ومتجنيب مخالفين ، وبين ظروف عصره ، وتاريخ جنسه ، بل بينه وبين مبدعه نفسه . وهذه النظرة يجب أن تبرز بين كل حقبة وأخرى حتى يظل العمل الفني ينبض ببريق الحياة ، ويغاور أشكاله الأخرى التي يخلقها عصرها . فالنتج - مثلا - فنان عظيم الشاعرية في ذاته ، إلا أن هذه العظمة لتجسّد وتنعش وتعمق ، كلما اكتسبت أشعاره مزيدا من الأضواء النقدية ، مع تنوع الأدوات والثقافات على تنامي الحقب . . .



\* . . طه حسين \*

وهذا الجزء المهم من النقد الجوّال ، هو العاجز - في الساحة الأدبية الفكرية - عن متابعة المبدعات الفنية الكثيرة والمتنوعة التي لا تنق من الصدور لفرزها وتقييمها ، ومعاودة الاتصال بها كليا سمحت ظروف الدراسة . ويمكن أن يعزى سبب هذا العجز إلى ضيق مساحات النشر عن استيعاب دراسات متتابعة عن المحصول الأدبي الوفير ، وإلى قلّة النقاد الجاهزين ، وانقضاء الرغبة الساخنة في التباري والتصدي ، مما أوردت الحركة النقدية ظاهرة التآرجح بين الكساد والرواج والإحباط والحماس المؤقت . ولهذا ، بقيت (عظمة) بعض تلك الأعمال الفنية غنوقة في أدراج المكاتب ، أو محطّطة فوق أرفف الكتب تتسطر - دون أمل - من يملؤها ، ويعرضها ، ويسلط عليها أضواء التعريف والتقييم .

ولعلّ أبرز عيوب هذا النقد الجوّال المتابع - إذا ما توافر - هو سوء توزيعه ،



العقاد

ولا موضوعية اهتماماته في بعض الأحيان ، ودوافعه الشخصية المتحيزة . . . فبينما تخطى أعمال أدبية ممتازة أو جيدة أو سقيمة بتصيب الأسد من (الدعاية) النقدية ، تولد أعمال أخرى في مهود الظلام ، ولما لا تجد وسائل الحياة مناحة ، يسارع إليها النسيان كي يلفها بأكفائه . . .

ولهذا ، رأيت مجلة (القاهرة) - رغم إمكاناتها المتواضعة - أن تفتح كل التواضع الممكنة على الرواية المصرية المعاصرة ، وتقيم جسورا للتعارف بين المبدعين والنقاد والقرّائين ، دونما تحيز لجيل دون آخر من كلا الجانبين ، ودونما تفرقة بين يميني ويساري ، أو بين وسطي ومتطرف ، أو متخلف ، أو متفهم ، أو متفهم . . . أو غير ذلك من النصوص العصبية البلهاء العقيمة الأفق . . . التي ينتارها المغلوبون على أصرهم . . .

ومن هذه الملاحظات المبدئية ، استكثبت المجلة - طوال شهرين - عددا كبيرا من الناقدين القدماء والمحدثين ، والشيوخ والشبان من بين المشهورين والغمومين . كما طالبت بعض الروائيين أن يشرحوا ثاقديهم بأنفسهم . . . واقترحت عليهم جميعا أن تكون الدراسات المقدمة تطبيقية لا نظيرية بحتة ، حتى يكون للنص الاختيار الأساسي . . . ولقد رغب بعض الكتابين بالإسهام ، واعتذر البعض الآخر ، بينما لا يزال بعض البعض يفكر في الموضوع .

ثم تتابعت الدراسات والمقالات التي تستثير تباعا - بإذن الله - دون تفضيل نفر على نفر ، أو مذهب على ثان ، أو جيل على آخر . . . فهل تكفي مساحة عدد واحد لنشرها جميعا ؟؟ لا . . . إن مجلة (القاهرة) التي جرّدت - لأول مرة في تاريخ الصحافة الأدبية العربية - على تخصيص عددين متتاليين من أعدادها لدراسة أعمال المرحوم توفيق الحكيم ، لتجرؤ - مرة أخرى - على إصدار عددين عن الرواية المصرية المعاصرة ، بل قل ثلاثة أعداد إذا لزم الأمر حتى تغطي بذلك أوسع مساحة ممكنة في الفكر النقدي الروائي .

وإذا كانت المجلة لم تستطع دعوة كل الناقدين ، أو لم تهم بدراسة كل المنتج الروائي فإنه عجز لا حيلة لها فيه ♦

إبراهيم صادق

الطبع : « بنات زينب » ، و « السيد القتل على الأرض » . وجدير بالذكر أن قصص سكتينة فؤاد تنبع للنقاد امكانيات عديدة لثرائها ، وتغيز أسلوبها واختلافها ، رغم التماها في نسج واحد . لكن ، لا بد من الاختيار ، واختير « الإنسان » موضوعاً لهذا المقال .

ولا أقصد بالإنسان الشخصية الروائية بالمعنى التقليدي الذي اعطاه لها كتاب الرواية - بلزك ، وفلوير ، وزولا ، الخ ... - أو القصة القصيرة - موبسان - ، أو المعنى الحديث الذي اكتسبته في « عصر الشك » على حد قول ناتالي ساروت ، ذلك المعنى الذي أزال معالمها ، وحررها من قيود الزمان والمكان ، وحوّلها ، بعض الحالات ، إلى مجرد صوت أورك ... بل أقصد بكلمة « الإنسان » ذلك المخلوق ، رجلاً أم امرأة ، الذي يتميز عن سائر المخلوقات بالذكاء ، والارادة ، والقوة ، ويعيش في أسرة ما ، ويجمع ما ، له علاقة بها وله علاقة بالكون أيضاً . كيف تصور سكتينة فؤاد هذا الإنسان في علاقته بذاته وعلاقته بالآخرين ؟

ونبدأ الإجابة على هذا السؤال بتناول المجموعة المسماة « دوائر الحب والرعب » ، التي تشتمل على خمس قصص نخار من بينها اثنتين ، الأولى والخامسة .

تقمل القصة الأولى عنواناً له دلالة : « طرقت على أبواب الصمت » . ويرى أحدائها - إن وجدت - صوت نسائي يستخدم ضمير المتكلم « أنا » ، ولا تعرف عن صاحبته إلا القليل الذي يكفي لخدمة المضمون . فهي امرأة مهنتها الكتابة ، على استعداد أن تقول الحقيقة ، وأن تدفع ، إلى ثمن لها . ( ص ١٣ ) . وهي تعمل - فيما يبدو - في إحدى الصحف ، وتتمثل عملها في الرد على رسائل القراء التي تلقاها وحل مشاكلهم . هناك إذن خط « يصل » بينها وبين القراء الذين يلجأون إليها باعتبارها مرآة وملاً يحتمون به . ويحكم عملها ، تفتح أبواب الصمت أمام أولئك الذين يطرقونها . لكنها كذات كساسة في حاجة هي الأخرى إلى أن يطرق أبواب صمتها . ولا نغفلنا الكتابة عن مشكلة بعينها تعان منها بطلتها قصتها ، لكنها تشير في أكثر من موقع إلى قلقها البالغ ، مرض العصر ، بل مرض كل العصور : « شب الفلق ووقف على أطراف أصابعه يترقب ويتحفظ في أصمقي » ( ص ٨ ) . ويأتي الطارق ،

ولا أخطئ إذا قلت - وسلف يتضح ذلك بعد قليل - إن قصص سكتينة فؤاد ، من حيث الشكل والمضمون ، والتكتيك ، تفرض مثل هذه النظرة فرضاً .

والحديث عن هذه الكتابة يتطلب وقفة أيضاً ، في البداية . فهي تنتمي إلى أولئك الكتاب الذين بدأوا حياتهم الأدبية بعمل لفت الأنظار إليهم وإليه لاكتمال عناصره الفنية . فمن ذا الذي ينسب « ليلة القبض على فاطمة » - وإن كانت قد نشرت قبلها « حكاية السيدة « س » ، و « مغلف قضية حب » - التي ساعدت وسائل الإعلام المرئية خاصة على تعريف الجمهور بها ، لذلك ، قد يرى البعض في هذا العمل الرائع عملاً يجب ما جاء بعده ، أو يمتحن فيما جاء بعده عن صدق له . وسواء اتخذوا هذا الموقف أو ذاك ، يظلون سكتينة فؤاد ، لأن انتاجها الأدبي لا يتوقف عند « ليلة القبض على فاطمة » . وأعمالها الإبداعية حلقة متصلة لم تنته بعد ... من ثم ، كان اختيارنا للحديث عن فترة ما بعد « ليلة القبض على فاطمة » ، التي ظهرت خلالها ، حتى كتابة هذه السطور ، « دوائر الحب والرعب » ، و « ترويض الرجل » و « ٩ شارع النيل » . ويوجد عملاق تحت

## الإنسان في عالم سكتينة فؤاد

### د. سامية أحمد أسعد

كاتبة هذا المقال امرأة . والكاتبة التي يتحدث عنها امرأة أيضاً . وربما أحسن الحديث عن المرأة مكاناً ملحوظاً فيه ، حسب ظروف البحث والتحليل . لكن ... لا بد من إيضاح نقطة منذ البداية ، حتى لا تختلط الأمور : لست ممن يقولون إن للآداب جنسا ، حسب ما إذا كان المبدع رجلاً أم امرأة . فأنسا لا أومن بما ينسب « أدبا نسياً » . فالآداب إما أن يكون أو لا يكون ، بغض النظر عن انتهاء الأدبي إلى جنس الرجال أو النساء . ولعل الكاتب المسرحي الفرنسي أصدّق دليل على ذلك . فلقد عرف كيف يصور أفق دقائق نفسية المرأة ، وما يعتمل فيها من مشاعر الحب والغيرة ، وغيرها ، مع إنسه رجل . والشخصيات النسائية التي صورها في مأساه ، فيدرا ، واندروماك ، وروكسان ، ويسبريس ، وغيرها ، شخصيات لا تنس . لذلك ، ستكون نظرتي إلى قصص سكتينة فؤاد نظرة الناقد الذي يبحث عن الجوانب الفنية فقط في العمل الأدبي ، ناسياً أو متناسياً أن صاحبته امرأة .



متشلاً في صوت رجل مجهول يغاطها عبر رسائله التي تصل إليها من أماكن مختلفة في العالم، ولا يجدها من نفسه، وإنما من نفسها التي ينقل إلى أصعائها: « هذه الأشياء المذمومة في عمق الأعماق كيف يراها؟ » (ص ١٠) ويصدها بأن يلتقي عندما غير مجديتها. وتنتظر رسائله بشغف وفضة، فهي الجسر الذي « يصل » بينها وبين من يديه إليها، كما تدعى هذا إلى القراءة: « يبقى دائماً احتياجنا إلى يد تربت على هذا التآلف في العمق الجيد وصل الإنسان » (ص ١٣). وتضاحك الحديث عن كل هذا صورة الضباب التي ترد أكثر من مرة. وتعني أننا نقف في منتصف الطريق بين الحلم والواقع. وعبر الضباب، تنضج الصورة في لحظة ما، وتبين الراوية، من خلال العودة إلى الماضي، أو الفلاش باك، هوية ذلك الرجل المجهول: لقد التقيا « تحت القبة التي عقد فيها المؤرخ الأول للإنسان » (ص ١٣). كان هو من بين الداعين ولحمية إنسانية الإنسان وضغفه » (ص ١٣)، أما هي فكانت من الساعرين الذين اقترحوا « إيقاظ المسيح أو البحث عن بركة محمد »، ولعنوا منها « خيمة للخائفين ». كانت هي من « جهة الاقوياء »، الرافضين للأحلام، المؤمنين بأن قوة الإنسان هي قدره وخلاصه يقول هو في رسالته التي يذكرها فيها بأول لقاء بينهما: « لفتني قوتك... امرأة من صخر تقود مظاهرة ضد إنسانية الإنسان... أردت أن أدق الجدار... جدارك الصخري

واكتشف أن داخله ونسب الإنسان... بعدها استطيع أن اعترف بحبك... ثم تبدأ محاولتنا للإقتراب... وبعدها تصير توصية للعالم بضرورة فتح الأبواب » (ص ١٤). وتفتحهم، من خلال رسائل المجهول، أن هذا المؤرخ الغريب ضم مجموعة من فلاسفة الرحمة والإنسانية جاءوا يحملون وسط عالم غادى تحكمه القوة وقد أضمتها » (ص ١٤)، « يحملون للإنسان بعالم تحكمه إنسانية أكثر مما تحكمه مطالبه... » (ص ١٥). وتفتحهم من الرواية أن هذا اللقاء جعلها تفتح بعض الألفاظ: الضعف، الإنسان، الاحتياج، وأن مراسلها كان قد تنبأ لها بما حدث فعلاً: « ستكتشفين يوماً أن كل قوتك لا تساوي لحظة إنسانية... سنبقى دائماً نحتاج لمن يدق أبواب القلوب والبيوت... » (ص ١٦) وما هوذا يرسل خطاباً يقول ما فيه إنه قادم. لكنه لا يأتي وتظن هي أنه اختفى مع الطائرة التي كان يستقلها. وتفتقد الأمل في استمرار الحوار بينها. لكن... تصل رسالة أخرى يجدها فيها وعده بالقدوم. متى؟ لا تدري. وتؤكد الرواية أن هذه العلاقة لم تكن علاقة حب، وإنما كان مراسلها « إنساناً كان [عليها] أبواب الصمت... في ليالي الوحدة الطويلة » (ص ١٨).

تتعدد سكتة فؤاد في هذه القصة على صوتين إنسانيين، لا أهمية لاثناهما أحدهما إلى جنس الرجال، والآخر إلى جنس النساء. وربما كان توزيع الأدوار على هذا النحو تأكيداً لرغبة الكاتبة في تصوير الإنسانية المتكاملة بعنصرها: الرجل والمرأة. والخطاب، بالمعنى الذي يعطيه علم اللغة لهذه الكلمة، مؤزج بين الراوية، وصاحب الرسائل الذي تتقل لنا ما يقوله، أو بعبارة أدق، ما يكتبه. والحدث لا وجود له. والقصة لا تذكر إلا حدثاً تستحضره الراوية من ماضٍ لا تاريخ له، من الذاكرة: ذلك اللقاء الذي كان - ربما - بينها يوماً، وتحدثا في عن الإنسان، واتخذاً موقفاً من قضيتهم. ويغيب الحدث تيمة أساسية مكان الصدارة: تيمة التواصل بين البشر، وحاجتهم إلى إقامة جسر فيما بينهم، وكسر طرق العزلة التي يعيش كل فرد أسيراً فيه. وترمز الكاتبة إلى هذا بصورة « الباب ». فالباب حد فاصل، لكنه في الوقت ذاته فتحة تصل بين مكائنين، وعلميين،

الغ... وتجد إلى جانب هذه الصورة صورة أخرى عن الراوية و« جدارها الصخري ». فالجدار يرمز إلى الحد الفاصل بمعنى الكلمة، والصخر مادة صلبة لا تلين. ويصورها المرحية تشير الكاتبة إلى جدار القوة الذي تحصن وراءه البطلة. لكنها تدرك أن صوت الإنسان مازال حياً فيها، وأن قوة الإنسان تكمن في إنسانيته - ويسميا البعض ضعفاً - وحاجته إلى الآخرين، عندما يصل إليها صوت مجهول الهوية يحاول أن يدق بابها، ويكسر حاجز الصمت والعزلة.

والقصة حوار بين طرفين، ربما كانا وجهين الشخصية واحدة، وكان أحدهما ضمير الآخر الحي. وهي تتأرجح بين الحلم والواقع، لكن هذا الواقع ليس واقعياً بأي حال من الأحوال، فهو ملهم بالصبر والرموز. ويدعو الحوار الإنسان إلى الانضمام مع أخيه الإنسان فهو في حاجة إلى إنسانيته، وإلى التواصل معه. ففي ذلك تكمن قوته، وبهذا تفتح أمامه أبواب الحب والأمل.

هكذا استطاعت سكتة فؤاد أن تفتح لنا في هذه القصة رسالة إنسانية، بأسلوب متميز، بعيداً عن الأدب المهادف أو الملتزم، تصل إليها بنس الغربة التي سبق أن وصلت بها إلينا رسائل ماثلة. بحث بها كتاب مثل يونسكو وكيوت. وأبرزوا فيها عزلة الإنسان في القرن العشرين واغترابه، ودأوا فيها مأساة الأساسية. لكن رسالة الكاتبة تتعارض على طول الخط مع تلك التي بحث بها ج. ب. سارتر وقال فيها إن « الجميع هو الآخرون ». فهي تؤكد أن الحياة والخلاص لا يكونان إلا بالآخرين ومعهم.

« ودوائر الحب والرب » التي أصطفت اسمها للمجموعة، قصة تذكرونا إلى حد كبير « بليلة القبض على فاطمة ». وإن كنا نلنس أن الكاتبة قطعت فيها شوطاً أبعد في تصويرها للإنسان. وعندما أعيد طبعها في « شارع النيل »، أعادت إليها الكاتبة اسمها الأصلي: « عاملة التلغراف » - وأفضل عليه الاسم الثاني! - وكتبت قد اخترت هذه القصة للتحدث عنها، وإذا يقرأ ما نقله القصة من السبب الذي دفعها « وراء إعادة الطبع اعتراز خاص بها [القصة]... في أكثر ما يقوم بين الكاتب وبين بعض أبطاله



وقصصه من التراب... وأبطال عاملة  
التلغراف من أقرهم وأقربهم إلى نفسى  
(ص ١٣١) .

صورة الدائرية ، التي يصير إليها  
العنوان ، هي الشكل الهندسى الذى يحكم  
مصير الإنسان فى هذا النص ، بكل ماله من  
دلالات ، فالدائرية مغلقة ، من حيث  
الشكل ، ولا بداية لها ولا نهاية . ومن تحيط  
به لا يملك الفكك من أسرها ، اللهم  
إلا إذا حطمتها أو أحدثت بها ثغرة .  
ولنلاحظ أن دوائر الحب والرحم لا تتداخل  
فى هذه القصة ، بل تظل منفصلة حتى  
النهاية . وتلفت الكاتبة نظرنا ، منذ  
العنوان ، إلى هذا الشكل الرمزى .  
وؤكد ، منذ البداية ، على أهمية المكان  
الذى تتحرك فيه شخصياتها . وللكان هنا  
يرتبط ارتباطاً وثيقاً بقيم الخير والشر ، ويظل  
عصفاً بالمعنى الرمزى ، بل والأسطورى  
الذى يغلب عليه ، حتى لو كان محدد  
المعالم .

تدور الأحداث بين مكتب تلغراف ،  
حيث تعمل البطلة ، والمحجرة أو « الجحر »  
الذى يسكنه « الوحش » والقرية الآمنة التى  
يتنحى بها الأطفال إليها ، وإلى جانب هذه  
الأماكن التى تلعب دوراً رئيسياً ، يرد ذكر  
البيت القديم ، والربيع ، حيث كانت  
الطفولة وكان الأمن والأمان . والشكل  
الدائرى سمة الطريق الذى تسلكه البطلة  
لكن تصل إلى المسكن الذى أسرت فيه :  
« نزلت ... تعرجت مع الخطوط المتوترة  
والداخلية إلى قلب الحصى . دارت كل  
انتحاة تمنحها الحارات الضيقة والدائرية

وتشابكت وتهاجت . عرفت أنها ليلية ضياع  
أخسرى ... » (ص ١٠٧) ، ومن  
الواضح أن الحى أشبه بالنهاة التى يضل  
فيها المرء ويضيع ، ولا يجد خطاً كخط  
أريان يتحدى ويستشده به . وفى مقام آخر ،  
تصف الكاتبة الحى الغريب على الفضاة  
بقولها : « يلف حول نفسه وحولاً كالمقعدة  
المجروكة كلما دخلت ضالت عليها أكثر » .  
(ص ١٠٦) . وتلاحظ أن جدران بيوت  
تشع منها البرودة العن . والمسكن الذى  
تختلف إليه يقع فى حارة « مسدودة » فى  
طرفها : « واحد من طوب » ، و « الثانى  
من ظلام » ، وكلهما يرمز إلى الأسر ، فى  
مادة الحجر الصلبة ، أو كثافة الظلمة .  
والحارة المسدودة معادن رمزى للسجن ،  
شأنها شأن السردم الذى يقع تحت  
الأرض ، ويسكنه الرجل الذى استهتما



صديقتهما بالذهاب إليه . ولقد عودنا  
اللاشعور الجماعى أن نرى فى الأماكن التى  
تسبح تحت الأرض ، ونهبط إليها ،  
ولا نصدد كتابية واضحة عن القبر ،  
أو الجب ، أو الجحيم ، لى الأماكن التى  
تسكنها وتؤمها قوى الشر ، والدمار ،  
والموت : « إن النافذة تحت الشارع والحجرة  
فى سرداب وأطعم تحت  
الأرض » (ص ١٠٨) . وكافة العصور  
والرموز المستخلصة تشير إلى أن هذا  
« الجحر » فح أو مصيدة . ويتأكد هذا  
عندما ترى البطلة ، بعين الحلم أو الخيال ،  
فترأى تحيط بها من كل جانب . ولا تغفل  
ذكر الزنانة التى أسرت فيها الصديقة وتلقى  
فيها ألواناً شتى من العذاب ، ولا فرق بينها  
وبين مكمن « الوحش » .

والمكان هنا جزء لا يتجزأ من شاعله .  
معناه الرمزى هو الذى يحدد سلوك الإنسان  
وتصرفاته . وكما أن مصير الإنسان يتحدد



بطريقة ما فى الزمان ، فهو يتحدد أيضاً  
بطريقة ما فى المكان . فى البداية ، تظهر لك  
علمة التلغراف فى مكان معين . ثم نراه  
تحت ، بالصدقة البحتة ، إلى جحر الوحش  
الأرض ، حيث تسلب حريتها ، وإرادتها ،  
ووعيتها ، وكرامتها ، وجسدها ، ومالها ،  
وتحكم فيها قوى القهر ، قهر الروح  
والجسد ، بكافة أشكالها : السب  
والإهانة ، الاستعباد ، الأسر ، التهديد ،  
الخ ... كانت البطلة قد أصبحت فريسة  
للخوف قبل نزولها السرداب : « طوال  
عمرها منذ عرفت لها عمراً تتخاف  
ولا تسره ... حفظت ودعت أن من  
خاف سلم ، خافت لتسلم أصبح الخوف  
أمنها الوحيد » . (ص ١٠٦) . وجعل  
هذا الخوف مغروسة فى أرض الماضى  
البعيد ، فى قلوبنا التى ترجع إلى ألف  
عام . لقد نبت بلوره مع الفقر والجوع  
والذل والمار ، التى لا تدرى لهم سبباً ،  
للهم إلا أنها جاءت من الفرع المكسور فى  
شجرة [ العائلة ] فحسرت حق النفل  
واختفى بقايا الأشياء » (ص ١١٩) .

لكن الوقوع فى الأسر ، والمحوط إلى المكان  
الجحيمى جعلاً « سم الخوف الذى يسرى  
دائماً فيها يترع أطرافها ويخفف ريقها ودمها »  
(ص ١٠٩) . لقد شدتها الوحش ذو  
الأنياب إليه بغيظ الرب . فالخوف هو  
الذى يجعلها تعجز عن الإفلات من الأسر ،  
وكسر حلقة الربيع ، والخوف هو الذى  
يجعلها تعجز عن قول كلمة « لا » ، بل  
تعجز عن الكلام وتزعم الصمت . والخوف  
هو الذى يثقل حركتها الجسدية والنفسية  
عامة ، حتى عندما يتراءى لها الأصل فى  
الحب . تقول زميلتها : « حتى الحب تخافين  
منه وتخشين وراء الجدران كان له أنيابا  
ستخترسك » . (ص ١٣٠) . هذا  
ولا تعتمد الكاتبة فى تصويرها للخوف الذى  
يستولى على البطلة على تحليل شعاعها  
أو أحاسيسها ، بل تلجأ إلى الصور التى  
تتخذ نفس المعنى عند كل البشر ، لأنها  
ناجمة من اللاشعور الجماعى . على سبيل  
المثال ، صورة القار تستدعيها صورة  
المصيدة والرمز الذى يشير إليها ، لكنها  
مرتبطة أيضاً بخوف قد يرجع إلى سن  
الطفولة : « ادخل فيها كل فئران  
الشقوق .. وجرت عابيتها ...  
خارجها .. تحت السرير ... فوقه ...  
وفوقها ... واتعشعر الرعب فى  
أعماقها » . (ص ١١٧) .

وصديقه عمر البطة تختلف عنها اختلافاً جديراً ، رغم أنها قاسمتها في كل شيء : « قاسمتها الطفولة والخي والفضل والخجسة ... كسل شيء حتى الشقاء اقتسمته بالعدل ولكن اختلفنا على ... صاحبها تضحك منه حتى تجري دموعها وهي تكي حتى تحف عيونها ... ترجف من الخوف ومن الغد ومن شيء قادم لا تعرفه ... صاحبها جسور لا يهرها الشقاء ولا غير الشقاء » . ( ص ١٠٣ ) . ومع ذلك ، تقع الصديقة في الأسر ، لأنها « نصبت نفسها محامية عن الخلق » ( ص ١١١ ) ، وتقول للأخوة أنه أخوة ، وتعرض لصنوف شتى من التنكيل والتعذيب : « والذين وقصوا وشريكتك واحدة منهم يموتون في الدقيقة ستي مرة ... يجعلونهم ينسون اسماءهم ويغفلون عنهم ويفكرون فيهم ويدخلون فيهم أسلاكاً كهربائية ويخرجون ابعادهم ويملأونها بماء النار وينفخونه كما الخوف بعد ذبيحه ليعفوا جلد عن لحمه » . ( ص ١١٧ - ١١٨ ) ، ولا تقول لنا الصديقة ما هي الجريمة التي ارتكبتها الصديقة ، واستحققت عليها هذا العقاب ، بل تشير إلى حياء للناس . وهل حب الناس جريمة تعاقب عليها ؟ اسكوها لأنها كانت تحب الناس - كل الناس - أكثر مما يجب ... حشرت ... نفسها فيها لها ، وفيما اعتبروه ليس لها - كل واحد في الصنع كان مشكلتها قلبت الدنيا لفصل عامل ... حققوا معها ... اجتمت بسيدة القانون .. حفظوا القضية وحفظوها



لها ... شغبها وجرباتها جعلت مقاسها مناسباً لإلباسها كل التهم ... ( ص ١٣٧ ) . هكذا يتضح أن طريق الخوف والرعب ، وطريق الجراحة والشجاعة يؤديان إلى نفس النتيجة : السقوط في الأسر ، بلا ذنب أو جسيمة . لكن الاختلاف بينهما يتمثل في الطريق الذي يسلكه الإنسان في حد ذاته . تقول عاملة التلغراف : « الجحر ... اتدلفت فيه احتمى من الشرور والغفريات التي تصورها نملاً الأرض مت من الخوف في جحر الأسن ... » . ( ص ١٤٣ ) . أما صديقها التي اختارت الكلمة الصحيحة التي تقال في حينها والحق ، وسلكت طريق الخطر فتعير عن انتصارها الذي دفعت حياتها ثمنه له بقولها : « لم يذبحوني ... أنا التي ذبحتهم ... فعلموا المستحيل لأعرف ... لأكذب لأفترى ... ليحروا من لسان اسماء ... لم أقل ... لم يكن عندي شيء لأقوله أكثر من أن أحييت وعلمت وقت بصدق ولو صحت مرة ثانية سأفعلهم مرة ثانية وثالثة وعاشرة ... ولكن بصديق أكثر وأحسن » . ( ص ١٥٨ ) لذلك ، تحترق العاملة ، في نهاية المطاف ، طريق الخطر الذي سبق أن سلكته صاحبها باعتباره طريق الأمان الوحيد .

والعلاقة بين العاملة وصديقه عمرها ليست بالبساطة التي قد يتصورها القاريه المصجل . فالعاملة امرأة من لحم ودم ، تتحرك على صفحات القصة ، وتنقل وتكلم . أما الصديقة فتلكز على أنها « الغائبة » ، ولا تظهر إلا عندما تبينها العاملة من الماضي أو تراها بعين الخيال . وكما تتوزع الأدوار بين الفتاتين ، تنقسم القصة إلى جزئين شبه مستقلين : الحياة تحت وطأة الخوف ، والحياة بعد التحرر منه . لهذا ، يمكن أن نقول إن الجزء الأول يتفق مع غوص العاملة في اللا شعور - مدفوعة بذنب لم ترتكبه - الذي يرمز إليه « الجحر » ، بكل ما فيه من غرائز منمطة ، ورغبات مكيوتة ، ونزعات عدوانية ، ويوصل صادية ، يطلق لها العنان ، ويتفق أيضاً مع فقدوا الوعي ، بالمعنى الحقيقي - فهي تتناول المخدر - والمجازي لمله الكلمة . بل إن الأمر يصل إلى حد الأحاسيس بالتفصام الشخصية . فهي تعود إلى عملها في اليوم التالي لزفافها المشؤم أو المزعوم مباشرة ، وتتحدث عن نفسها

بضمير الغائب : « بحث عن العروس التي جاءت لتعمل يوم صباحيتها ... أشاروا إليها وتغامزوا ... نصبوا حولها احتضالاً وشربوا شايًا وشربت كوباً وأكلت شيئاً له مذاق حلو ... لا نسيت المرأة التي تقوم في حلقها ... وانفصلت عن وجهها وتفرقت معهم على نفسه » . ( ص ١١٧ ) . ويبدأ الجزء الثاني بالحظة التي يلوح فيها الأمل بعودة الوعي إليها ، عندما يأت شاب أحيته فيها مضي ويغذيها عن الغائبة . عندئذ ، تتحرر من الخوف ، وتفلت من الأسر ، وتخرج من الأماكن المغلقة إلى أخرى مفتوحة تشعير فيها ، وتلدق طعم الحب والأمان في تلك القرية المثالية التي تكاد تشبه المدينة الغائبة ، ويسود فيها التأخي والتضامن والحب والكرم . وهكذا كان موت الخوف سبباً لإحياء كل الأشياء . والغائبة هي المحرك الرئيسي لكل شيء في هذا الجزء .

فأمل الأفراح عنها هو الذي يبعث الأمل في نفس العاملة ، وموتها هو الذي يحرر هذه الأخيرة . ومن ثم ، يمكن أن نفسر العلاقة بين الاثنين بأنها علاقة الأنا اللا وافية ، أي عاملة التلغراف ، بالأنا الوافية ، أي الصديقة ، بكل ما تشتمل عليه من تعقيد وصراع . ويمكن أن نفسر هذه العلاقة على النحو الآتي أيضاً : القصة كلها تتأرجح ، كما جرت العادة في قصص سكينة فؤاد ، بين الواقع والحلم أو الخيال : « تحركت في رأسها أشباح الأشياء لا تعرف إن كانت حدثت أو لم تحدث ... » ( ص ١٠٩ ) . تبدو الأحداث واقعية ، لكن ، ترد فجأة كلمة أو جملة تشكك في ذلك الواقع ، وتجعله يبدو كالحلم أو الأسطورة : « هذا الرجل الذي تحدثت إليها في الكتب كان حقيقة أو شيئاً من الأشياء المولودة في الدخان » . ( ص ١٢٤ ) . وتنقل إلى عالم الحوادث والأماسير المستقر في أعماق كل واحد منا ، عندما تذكر العاملة بداية خكايتها مع « الوحش » : « جاءت المدينة المسحورة ... وقتت عند طرف البئر تناديه ليتخذ زيميلتها وحبيته ... لم تعرف أن البئر يسكنها وحش ... نزلت إليه ... فتح بها مملوءاً بالأنياب ... التهمها ليعمها ... وسكنت لتحمل الغائبة ... رفعت رأسها تطلب النجدة ... بشر يرقصون عند حافة البئر ويضرجون ... صلحت ... صباحها وصرانها يتردد صدها في جنبات البئر وينحس فيها ... كل الرؤوس قطعت منها أذانها . لم يعد في وجوههم

إلا عيون حولا جاحطة مشروطة وغارقة في خطوط ثقيلة سوداء... العيون تزوج في محارها وتخرج منها وتبحث عنها وعن زميلتها... (ص ١٣٤). وإذا قلنا النظر، أدركنا أن عاملة التلغراف تستسلم في الواقع للقوى اللا مشعورية المنعقدة في الحروف التي تنطق على سطح وجهها وتقعدا إياه، في حين ترمز الصديقة الغائبة إلى الذات العليا، المناقضة للأنثى اللا واعية وتعيش العاملة صديقتها وعماها على مستوى الحلم. بمسيرة أخرى، الصليقة ليست سوى الفتاة التي تحمل عاملة التلغراف بأن تكونها. والآنسان في واقع الأمر وجه واحد. ويتأكد هذا عند قراءة النص الذي يخلط بينها في أكثر من موقع: «نغمض عينها... ثالي صديقتها... فتفتح عيونها وفراصها وتسررف من بعيد...

تعاثقان... تخرجان... تصبحان فتاة واحدة... من الميتة... ومن التي بقيت منها نجا» (ص ١٥٧). هكذا تصور سكتة فؤاد، من خلال شخصية نسائية مشطوبة، يمكن أن تستبدل برجل بكل بساطة، مأساة الإنسان الذي يسكن الحروف داخله، ويشله ويشل حركته، ويسلمه للظهر والعروية. وتشير إلى سبيل الخلاص والتحرر من الحرف: ألا وهو الخط الذي يوصل كل الأشياء رغبة حادة وحارة، والحب، السبيل الوحيد إلى تحرر الإنسان. وإذا كان هذا هو الدرس الذي يمكن أن نستخلصه من «دوائر الحب والرحب»، فإن الكتابة تعبر عنه تعبيراً فنياً خالصاً، متمثلة على مجموعة من المشاهد المتداخلة في الزمان والمكان، التي تتغلغل فيها من طريق تداعي الحواظر، أو الفلاش باك، وتجمع بين الواقع والخيال، ولا تلتزم بالبداهة الأسطورية، والمعالجة ثنائية على كافة المستويات. وإقامة النص على ضوء التبع النفسي تبين كيف يتصل ما في داخل العمالة إلى الخارج، بالصورة أو الكلمة. مثلاً، عاملة التلغراف تستبدل بالكلمات التي تحمل عليها بأخرى يحملها عليها إلا شعور: «تبدل الحب كرهًا وتبدل من رأسها كلاماً... تكتب كلمات غريبة من رأسها غير الذي يقوله الناس لها...» (ص ١١٠). وسواء تحمرت عاملة التلغراف من الحرف أم حلمت بالمتحرر منه، ترسل لنا برقية تقول فيها للإنسان: لا خلاص لك إلا بالتخلص على وحش الحرف القابع في داخلك.

وفي نوفمبر ١٩٨٧، صدرت مجموعة تحمل هذا العنوان: «٩ شارع النيل»، واختارنا التوقف عند قصتين فيها: الأولى والثانية. وقد يقال إن في هذا الاختيار شيء من التصنف، لكن الواقع هو أن هناك كثيراً من السمات المشتركة بينهما. وجدير بالذكر أن سكتة فؤاد تترك بصماتها على كل ما تكتب، وأن القارية يستطيع أن يعرف عليها تواً، حتى لو لم تفرقه.

ومن العنوان، «٩ شارع النيل»، نتضح أهمية المكان، مرة أخرى. والمكان هنا محدد جغرافياً. فهو يقع في القاهرة التي يشار إليها بالمدينة الكبيرة، حيث اقترن السكن للمطل على النيل بالانتباه إلى طبقة معينها: «وقالوا أنه تم بيمة وترجيله أو تسكينه للفقارين رغم أن شاطئه نفس النيل في قرين كان ملكاً لأسفر حبل من عيالها» (ص ٦). كما إنه مرتبط بطريقة ما بأزمة السكن التي أصبح الإنسان المصري يعاني منها، ولا يجد لها حلاً، أي مرتبط بوضع القصائد وإجتماعي نمرة جيداً.

لكن... سرعان ما تترك أرض الواقع وتنتقل إلى عالم الرمز عندما يذكر الراوي بعض التفاصيل الخاصة بذلك المكان. فهو شقة في «بدرم السلم»، أو بمسيرة أدنى حجرة أعظم ما فيها «أنا تسكت بقدره قلدر لكل شيء» (ص ٤). أو «جرححت الأفرس يرسى الدنشيا من اقتدامها وجعلها» (ص ٦). وأهم ما فيه «الباب» الذي يمكن أخلاقه، والاستمتاع بالحركة والاستقلال ورواه، والاعتماد أيضاً على المخاطر والشعور: «أه لو تعلمون حكمة الأبواب المغلقة هي التي أوصلتنا إلى طريق السلامة» (ص ٨). بهذا السكن، استطاع البطل أن يتنسى إلى «نوع المخلوقات المتسلقة في مساكن متفرقة» (ص ٨). بعد أن حال من عيش طويل في رنقة الطفولة والمراقبة والفرق حتى أصبح المجد الوحيد في العالم مجرماً [ملكه] والأمن السعيد بانيها [يقال] (ص ٩). ويؤيده به، حتى حلاً طلاً رواده: «أريد جدرانها سقف وياضك... والامكان التنازل من الشباك والرضا بطلقة يدخل منها الشمس والهواء» (ص ٣١٠) وأيقوت الراوي أنه يلاحظ أن أخلاق الأبواب يصاحب أخلاق الأفراد ونض الأوصار. باختصار، الحلم وتحقيقه في هذه القصة مبناها القول المأثور: «الباب الذي يأت

منه الريح نغلفة ونسلم ونستريح» (ص ٢٢). وبصفة عامة، نرى أن القصة كلها مبنية على بعض الحكم والأقوال المأثورة عن الأجداد، و«المحفوظ عن الأجداد يتنسى إلى التلاذ» (ص ٦): «عمر الشقي بقي»، «ولن نخاف على أنفسنا إلا إذا بدأنا نرتاح»، «لا بد أن نغشى لنعيش في أمن»، «الرضا من يرضى»، «أصرف ما في الجلب يأتيك ما في الغيب»، «الفرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود»، «من نظرت إلى فسوق تعيب»، لكن أهمها جميعاً حكمة إغلاخ الأبواب، التي حكمت سلوك البطل، منذ الطفولة، وظلت مصاحبة له إلى أن بلغ الحادية والعشرين، فنمتا خرج يوماً في مظاهرة، عقبه أبوه وقال له: «حارس الحق أنت... مسالك ومساكن كلنا وسالم... حله نديهم بفعلون حيا ما يباحون فزعوا لهم وشقوا لنا... نغلق أبوابنا علينا... ومن له ظهر لا يضرب على بطنه» (ص ٢٢). فهي التي جعلته يعبر من الفرح بحلمه أصبح له مأوى له باب. وهي التي تجعله يحرص على إطلاق التواذ تحسباً أية مفاجأة لا تسر: «حتى الثالثة أغلقتها... من يدري ماذا يدخل منها غير الضوء والهواء والنيل من بعيد... ومهيا أغلقت» (ص ١٧). والأبواب والتواذ، لا تقطع الصلة بين الداخل والخارج. والداخل معادل رمزي للأمن والراحة والاستقرار. كما الخارج، معادل رمزي للقلق. مقتل الرئيس الذي يرد ذكره يتم في الخارج، والشعر والالأسان. والسؤال المطروح في هذه القصة هو: ما هي الصلة بين الداخل



قادم ... هل تعرف اليمون من اليسار  
الشارع يدل أوضاع كل ما فيه حسب  
الجماعة» (ص ٣٣) . يرتبط بين هذه  
النظرية ونظريتي إلى الراحة التي لا تختلف  
عن نظرية بطل ٩ شارع النيل « إليها  
فهي ترى في الراحة قالا سيبيا : « فترغبها  
كله ... وعلى قلة ما فيه لم يأت بالراحة  
إلا ودفعها الثمن « أجوازا » و « أفرادا » .  
( ص ٣٧ ) . لكنها ، على عكس ذلك  
البطل ، تؤمن بشيء اسمه الضحك  
ورثته عن أبيها ، وتقبل إلى التناول : « كان  
الأم في القادم أكبر وأفضل والاحتمالات  
التي تعود أن ترجح التعملة دائما وتختار  
الجولوس بجانبها خوفاً من التناول ...

وتقرأ الفاتحة دائما للضحك تنهيا لوصايا  
أبها - قضت أمها عمدا تقرأ الفاتحة حتى  
لا يتقلب فيا . » ( ص ٤٨ ) فتمسرها في  
الحياة الذي علمته لها جنتها هو « الرضى  
لمن يرضى » و « الفاتحة كنز لا يفنى » .  
وطبقته على حياتها ، ورغباتها ، بل  
واختيارها لزوجها . مثل هذا الإنسان لا يد  
أن يحظى بقدر من السعادة والراحة ، رغم  
قتامة الواقع الذي يعيشه ، واقع المجتمع  
المصري للعناصر : الحفر في الشوارع ،  
الغش التجاري ، حتى في ملة السرير التي  
يحشونها بالبقش ، والتسبب والأهمال الذي  
تروح الباطنة ضحية لها ، وبخروج الذي  
الذي تحول إلى لغة من العظام واللحم ،  
الخ ... ولا يتيسر له ذلك ، فيهرب إلى عالم  
الحلم ...

وتسترجع البطلة ، التي تحمل هنا اسماً  
معدداً ، سناء ، مشاهد من ماضيها الذي  
حلمت فيه بجدها الأكبر ، عبد الحميد  
الطيب ، وهو شخصية أسطورية تترامى لها  
في الأحلام ، وحياتها أقرب إلى الخواذيت .  
ويجسد هذا الجد في اسمه إشارة إلى السلطان  
عبد الحميد وإلى الطيبة ، سيد الأسامية :  
« مسازيل ينصب الألوان ويعقد مجالس  
الصلح ويجمع الفقراء ويوزع العلم والخير  
ويحكى لها كيف هرب واختبأ لما كثر الشر  
وأصحابه » . ( ص ٤٩ ) . ونسجت حوله  
الحكايات والخواذيت ، ومنها قصة  
البلايص التي قيل إنها ملأته ذعباً ، واتضح  
بعد وفاته أنها لم تملأ إلا بفشر البصل  
الأصفر . وحلم البطلة بهذا الجد لا يقصد  
به التناثر بالأصل والحسب والنبس ، بل  
يقصد به تأصيل الخير والطيبة فيها ، وفي  
الإنسان عامة . ويفرض سؤال نفسه :  
كيف يروجه الخير والطيبة علنا اليوم .

وتتلخص الإجابة في كلمة « الذبيح » ،  
بمعناها الحقيقي والمجازي على حد سواء .  
« ذبحت » كرامة الفتاة في طفولتها عندما  
نجحت ٢ و « أخفها أبوها حسين أفندي  
شحاته إلى المصلحة وراءه ... كان متباهاً  
بوصوله للإعدادية ، وقامها لكل من  
« قابله » أنها ابنته - ما شاء الله - وأنها  
نجحت ويطلب منها أن تعيد أرقام طفولتها  
عن ظهر قلب ويؤكد أنها تقبل الأبيات  
الكرمية صاحبة الأفضال التي لا تخص  
عليها وحل أصوبها » ، وينتج شحاته  
أفندي حتى تكاد جهته تلامس الأرض  
ويقوم من الملامسة ليتلقى يداً تحته بل شيء  
يضمه في جيبه » ( ص ٣٧ ) . وتقع  
أحداث القصة ، وإن كان في الجحج  
تجاراً ، أثناء عيد الأضحى - والضحية هنا  
ليست خروفاً يذبح - لطيف ذات اليد ،  
والما انسان يذبح ويراوق دمه - يسبح الجنين  
في غراب جميل - نتيجة للإهمال والأناية  
واللا مبالاة . هكذا تجهض الأحلام ،  
ويولد الجنين ميتاً ، ويفلق الباب أمام  
المستقبل ، وتهدر حياة الإنسان لأنه غير  
وسمح لنفسه بالتناول والأمل - « الأمل  
لا يقع منها أبداً - ، ويوطئ حلم المستقبل  
بأحلام الماضي السعيد . واختيار الكاتبة  
للعيد له مغزى : فهو مناسبة سعيدة ،  
تنهتها سناء لتستعيد ذكريات طفولتها التي  
ذاقت فيها طعم السعادة ، رغم ظروف  
الأسرة القاسية ، وتفرح بالتهايل والتكبير ،  
وتطلق العنان لأحلامها الماضية والمستقبلية ،  
وتبرز وجوه الناس الطيبين الذي أحييتهم :

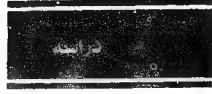


الجد ، الأب ، الأم ... لكن القدر  
التريص بها سرعان ما ينفض عليها ليقفل  
فيها الفرحة والأمل ، ويحول حلمها إلى دم  
آخر تسبح فيه هي وجنتها المقتول .

تذكرت وأنا أقرأ هذه القصة المأساة  
الكلاسيكية ، حيث يدخل البطل المسرح  
وهو سلفاً أنه لن يخرج منه إلا ميتاً ،  
تماماً كالنور في حلبة المصارعة . ورغم  
ذلك ، تأتي لحظة يتوق فيها الأمل في  
الخلاص ، ويعيشها البطل كما لو كانت  
حقيقية . لكن سرعان ما تزول ويلقى  
مصيره المحتوم . كذلك يكمن سر مأساة  
سناء في « الزمن الخطأ » . لقد أسامت  
اختيار التوقيت ، و « تصادف » « موعد  
ولاها مع أيام العيد ، حيث ينسى الأطباء  
واجبهم أزاء احتفالهم به ، حتى لو كان ثمن  
ذلك حياة إنسان وطرفاً لنسرة  
الاحتمالات ، كان من الممكن ألا يحدث  
هذا ، وكان التدخل الجراحي يتخذ  
الأتين » ، كما تقول طيبة شابة شهدت  
المأساة ، لكن ، « من يعرف الزمن المناسب  
ولا المكان المناسب ولا الفصل المناسب  
( ص ٦٣ ) وما كل هذا إلا تبرير لكلمة :  
القدر . وهكذا تجهض الأحلام ، أحلام  
الإنسان ، مهما كانت متواضعة - « إنها  
تحلم مع ما سمع أمه واخته ... ليس لها أحلام  
إلا في طفل من الذي تلته في النساء »  
( ص ٣٦ ) - ، في مجتمعها المصري اليوم .

وتحتل عملية الولادة حيزاً كبيراً في  
النص ، باعتبارها اللحظة الحاسمة ، لحظة  
الاحتمالات - بمعنى الكلمة ، احتمالات  
الحياة والموت . وتصنفها الكاتبة على أنها  
معركة حرية وتستعمل الألفاظ المناسبة  
لذلك . ورغم اتكائها للآداب النسائي ،  
نقرأ إن مثل هذه « الكتابة النسائية » ،  
« لا يمكن أن تقدم بها إلا امرأة خاضت تجربة  
الولادة بألأمها وأملها » .

ويتهى الطاف بالبطلة إلى النقطة التي  
انتهى إليها بطل ٩ شارع النيل « إلى فشل  
تجربة التناول وإفضائها إلى الموت ، للمدى  
والحنوى . وإذا عقدنا مقارنة بين هاتين  
القصتين على وجه التحديد ونقضى « دوائر  
الحب والرعب » التي سبق أن تحدثنا عنها ،  
تساونا عما إذا كانت سكونية فؤاد ، بعد  
إشراقه الأمن التي لسانها في كتاباتها تنج  
إلى النظر إلى انسان اليوم نظرة أكثر  
تشاؤماً ، قد يكون مرجعها تغيير وضع  
الإنسان ذاته في عالم اليوم .



فلا يجد مقرأً من التسليم ، ولا يكون ذلك التسليم سوى بالذهاب طواعية إلى «اللجنة» تلك اللجنة التي يحوطها الغموض من كل جانب ، كما يكتنف أعمالها نوع من النشاط الربيع فتغيب هويتها الحقيقية وراء العديد من الأقمعة المختلفة ، لكن يمكن الإدراك على نحو ملهم (أنها تحتل مكانة سلطوية ، يشعر الراوى بقسوتها ويوطأها ، إذ أنها تتحلل بكل صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق بالراوى ، إضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره<sup>(١)</sup> - يبدو ذلك بوضوح من طبيعة العلاقة ، تلك التي تحكم صلة الراوى كطرف مدعن ، واللجنة كسلطة قاهرة .

ومن خلال تشابيح حركة النص يمكن اكتشاف مزيد من الحقائق عن تلك اللجنة والأنشطة التي تقوم بها ، فيتشرب المزيد من الرية والشك حولها (فعل الرغم من محاولة إشاعة جو الغموض والغربة الكافكاوية حولها ، فإنه من الواضح خلال الفصل الأول أنها لجنة أجنبية - بحكم لغتها غير العربية على الأقل - وهي لجنة لها مقر ومستقر في مصر ، ولها غرفة أو قاعة مخصصة لمقابلاتها في هذا المقر ، تقع في طرق جانبية هادئة ، كاتبة اللون ، مما يوحي بطبيعتها السرية ، فضلاً عن هذا ، فإن لديها وسائل خاصة وإمكانات واسعة تتيح لها معرفة كل شيء )<sup>(٢)</sup> - وبالتدريج يمكن إزاحة النقاب شيئاً فشيئاً عن الطبيعة المشبوهة لتلك اللجنة ، وعلاقتها المريبة ، وأعمالها التي يكتنفها الغموض . . . ولا تفصح الأشياء عن نفسها بشكل يقيني ، لكن على الأقل هناك إحساس يتأكد دائماً بمدى قوة ما تحتلّه من أدوات تدوير ، يظهرون ذلك واضحاً من الطريقة التي يذهب بها الراوى إلى مقر اللجنة ، وذلك الإستسلام اليائس الذي يقدم به دفعا نحو الهاوية ، حيث لا يكون هناك من مفر سوى بالاتجاه إليها .

### علاقة قهرية

وللهواة الأولى ، ومن خلال تناسي حركة الوقائع يمكن تفهيم مجموعة الملاحظات التي جعلت الراوى يذهب طائعاً ومخض إرادته واختياره لمطالبة أعضاء هذه اللجنة رغم علمه بغداحة وبخطورة ما هو مقدم عليه ، بل إنه يبذل مجهوداً خارقاً من أجل الحصول على رضا اللجنة والإستحواذ على

## اللجنة «الواقع المأساوي ودراجا السقوط الفردي»

محمد كشيك

### ملاحم أولية

ومن خلال متابعة حركة الوقائع في رواية «اللجنة» يمكن لنا أن نستشعر ذلك الإحساس المبهم بالخطر المحقق ، ورغم الإيقاع البطيء الذي تبدأ به الرواية إلا أنه يمكن تبيين ملامح الكارثة التي سوف يتعرض لها الراوى ، إذ نجده ومنذ البداية وقد نبأ لترويع صك المزمنة ، فقد إستنفذ كل قدرة على التحمل ، كما لم يكن هناك من شيء يعينه على المقاومة ، وحيث تنهزم إرادته ،

لم تكن رواية اللجنة<sup>(١)</sup> - للكاتب «صنع الله إبراهيم» سوى محاولة للتعبير بصيغة أكثر شمولاً عن واقع المأساة في مجتمع لم يزل يبرز تحت وطأة عمليات تفريغ وإستلاب وتداعيات القهر ومشاعر اليأس والقنوط والإحباط من أهم الملامح والعلامات الأساسية التي تساهم في تشكيل صيغة العالم المطروح والذي تقدمه الرواية ، فعل الرغم من تلك الغلظة الرقيقة الزائفة التي تسري شكل الواقع الذي يبدو على حالة من الإستقرار والثبات ، إلا أن ذلك لم يكن سوى صورة خادعة تخفي قلق العمق وتوتر الجوهر ، وتصدعات الداخل ، تلك التي تمكس نفسها دائماً في طبيعة العلاقات لسائلة ، وأحاط السلوك وأنظمة التعامل التي تفرض شروطاً معينة لا بد من الإستسلام لها والرضوخ لسلطانها والإنصياع لما تفرضه من قوانين لا يمكن مجابته أو التصدي لمخيتها القاهرة .

الراوي واللجنة ، إلا أن طبيعة تلك العلاقة تأخذ في التغير والتحول نتيجة للعديد من المواضع والظروف واللباسات ، وتبدأ تلك المواضع ، فإن وعياً مغايراً يبدأ في طرح نفسه ، حيث يتخذ لنفسه أشكالاً ومظاهر عدة ، وبالنسبة للراوي نجد ( أن كابوسية اللجنة وحصارها الراهب هو الذي قام بفك حصاره الحقيقي الذي لا يتصل في الظاهرات الإجتماعية المتردية ، بل في عدم قدرته على تفسيرها وفيهما والسوى بها )<sup>(٩)</sup> - لذلك فإن تحولات الوعي هي التي قادت الراوي إلى يتبه إلى حقيقة ما يدور حوله ومكنته إلى أن يمتلك ذاته فتتشدد لديه إرادة معينة كانت مستعصية عليه من قبل ، ولعل شكل هذه التحولات قد بدأ بطرح نفسه بشكل واضح منذ أن بدأ الراوي يعمى عن طريق المعرفة حقيقة ذاته فيمكن من امتلاكها ، إن فعل المعرفة قد أتاح فرصة حقيقية لاستيعاب مجمل ما يحدث من ظواهر كانت صعبة ومستعصية التفسير ، ويبدأ أولى مراحل تلك المعرفة حينما أسندت اللجنة إلى الراوي مهمة البحث عن «اللعن» شخصية هورية ومن هنا تنفتح دروب جديدة للمعرفة ، ويبدأ الإدراك في تلقي دهيات التحول ، إذ يفتح العالم على مواقع مختلفة وأصناف جديدة ، وتتوالى مستويات الاكتشافات التي ترتب على أساس معطياتها لها أكثر دهاءية ، وأشد قدرة في تفسيره للوقائع على نحو صحيح و دقيق ...

- وتكون شخصية «الدكتور» بمثابة المفتاح لهذا التغير ، فمن طريق البحث في هويته ، يتوصل الراوي إلى اكتشاف أشياء عديدة ، تنبعث من المعنى فيها هو وأصله ، فالدكتور يمرير في أحد رموزه من تلك الفزى الخفية التي تتخفى بمختلف الألقاب ، لكنها في النهاية تحكم مقدرات الأشياء ، وتسلك معظم الحيط ، فهو أحياناً وتلك الشخصية اللاعبة والذي يقيم روابط عائلية ومصاحبة مع شخصيات تحمل أرفع المناصب في القضاء والشرطة والجيش والإدارة وعالم الملك والأعمال ، ويرأس الشركات والأندية والأميرية الكبرى ، ويشارك في المنابرات ، ويصطنع الأزمان المالية ليكسب الأرباح الهائلة ، ويتاجر في الأسلحة ، ويتعاون مع الشركات الإسرائيلية ، ويصوغ التوجهات السياسية للوقائع ، وهو بالرمح من ٥٠٠ وهو بالرمح من ذلك لا يشئى سافراً ، إنه يسيطر على كل

اللجنة ، إذ لا تكتفى بما حققته من إستلاب نفسي ، بل يمتد ذلك إلى حد الاعتداء على البدن أيضاً ( أشار إلى صاحب الشعر الأشقر أن أقرب بحيث ألق أسامه ، ثم أمرى بأن أطلع بطلوني ففعلت ، ووضعت بطلوني على حافة مقعد فارغ ، ولم يلبث الأشقر أن طلب مني أن أستلير وأعطيه ظوري ، ثم أمرى أن أتحنى وشعرت بيده على يلقى المارية ، وأمرى أن أسعل ، عنقاً شعرت بأصابعه داخل جسد ) وتبلغ العلاقات المسالوية ذروتها بالمعز الكامل للراوي واستسلامه غير المحدود أمام شروط اللجنة بحيث يصبح في النهاية مجرد أداة مفرغة من أى قدره على الفعل ، وتكون دوافع الانحدار والسقوط إلى تلك المواجهة متعددة الأسباب ، منها الطموحات المحيطة للراوي والإحساس باليأس وعدم الجدوى وضراوة الحصار المفروض حوله ، إضافة إلى حالات فقدان العزلة وانعدام القدرة على المشاركة والتفاعل وتلك الأمراض المهلكة التي لا سبيل إلى الشفاء من أصيابه ( ولقت إلى مرضى في الغالب كان نتيجة للتأين بين طموحات وقدرات الحقيقة ، وأنه أقوى به إلى أن أصيب فزعا بكل شيء حتى لم يعد أساس من يخرج سوى أن أغير حيال تغييراً تاماً ) ولعل شكل ترتيب الوقائع والأحداث الذي لا يعطى إلا فرصة التحرك في اتجاه واحد ، قد أدى إلى الاحتياط بالبناء الظلبي على لغة السرد ، حيث لا نلحظ تروياً لأى نوع من أنواع التعرير أو المغامرة في ابتداء طرائق جديدة ، ربما لرغبة الكاتب الشديدة وحرمه على عدم وقوع أى لبس أو إيهام فيما يريد قوله وتوصيله ، فانضربت الصياغات الفنية إلى درجة من المباشرة تكاد تقترب حد الكلام العادي ، لكن حركات تتابع الوقائع مع ذلك الجبر الكابوسى الذي يشبه الأحلام ، قد ساهم إلى حد كبير في إثراء مستويات الدلالة ، وتعميق صيغة العمق الروائي ، وإضفاء طاقات مستمرة تعمل على إزاحة القشرة الظاهرية لتكشف التعامل مع النص بأكبر من منظور وحسب جوانب متعددة .

## علامات للتحول

- وفي رواية «اللجنة» تتم التحولات عبر مجموعة من التراكيمات في حركة الوقائع ، ولعل نحو أكثر تعقيداً ، فقبل الرغم من العلاقة القهرية التي تجمع بين

إعجاباً<sup>١٥</sup> ، إذ يتعمق لديه إحساس واضح بأن مستقبل حياته ، يتلخى بقبول اللجنة له ، أو بالقتاعها به ، فلا يبقى أمامه من سبيل سوى هتمة نفسه لئلا هذا اللقاء المرتقب (قضيت العام الماضي في الاستعداد لهذا اليوم ، فكيفت على دراسة اللغة التي تستخدمها اللجنة في مقابلاتها ، وراجعت معلومات في مختلف المجالات ، فقرأت في الفلسفة والفن والكيمياء والاقتصاد ، ووجهت إلى نفسي عشرات الأشئلة المتباينة ، وأنفقت أياماً وليالٍ في البحث عن إجاباتها ، وثابتت براميج الذكاء والقوازي التي يلعبها التلفزيون ، وراجعت الأبواب المائلة في الصحف والمجلات .. ص ٩ ) وتأخذ شكل العلاقة بين الراوي واللجنة منذ البداية طابعاً عيئاً ، فالراوي يعلمنا تفرز تعليق إرادته فهو لا يملك سوى الإذعان وقبول كل ما يهله عليه الإرادة الأخرى ، يتشذى ذلك في طبيعة الإغبيارات التي تضربها اللجنة على الراوي لتتأكد من ترويضه وإذلاله وإمتهانه ، وحينها تطالب منه أثناء إجراؤه الإختبار أن يقوم بتقليد إحدى الرقصات ، فإنه لا يملك سوى الإذعان ، بل يتعاضد في ذلك حتى يحصل على رضاه اللجنة وإعجابها ( خلعت رباط رقبتي وعقدته حول خصري فوق عظام الحوض مباشرة ، حيث يتمتع الجسم بمرونة بالغة ، وراحت أن أجعل العقدة على الجانب كما تفعل الرافضات المحترفات .. ص ١٥ ) إنه يتسالىع في إمتحان نفسه ، وتستمر عمليات الاستلاب ويبدأ الإرادة وتحطيم الذات ، وهو الروح من قبل تلك

شيء ولا يمكن الإسكاف بملامحه الحقيقية ، لكنه بعض بقية ما يمتلكه من نفوذ وقوة وسلطان صورة لدى الانهار والتدهور واستفحال الخلل والسيطرة التي لا حدود لها التي يمتلكها شخص واحد ، يعتبر في أحد وجهه من هيمنة طبقه بأكملها ، ومنذ بداية البحث عن شخصية الدكتور تتلور شخصية الراوي المستحق وتنازع لها بعدا آخر ، ( فكلا زاد الراوي معرفة زناد وصيا ، وكلما زاد ثقة بنفسه ازداد بعدا عن عالم اللجنة )<sup>(١)</sup> وتلمح أثر هذا التحول على شخصية الراوي نفسه الذي يبدي قدرة متزايدة على العمل ، ويزداد إقباله على الحياة ، كما تذهب عنه سلبية ويصير أكثر فاعلية وإيجابية وقدرة على إعطاء التفسيرات المناسبة ، ولا يحد له هذا فجأة ، بل يتم على عدة مراحل ونتيجة لتطور مستويات الوعي لديه ، ويبلغ الاهتمام ذروته حينما أوكل إليه أمر البحث في شخصية «الدكتور» إذ يقول ( لم يلبث البحث في أمر الدكتور أن أخذ بمجامعي ، حتى أن بدأت أنحس السموت ، وأدعو الله أن ينيبني حوادث المواصلات والأزمات القلبية إلى أن أفرغ منه ص ٥٨ ) ومن ثم فقد أصبحت المعرفة أداة تغير فعلة ، كما أنها صارت تؤثر نوعاً من الرواية والحماية الذاتية إزاء كل الملاحظات المختلفة كالتدخل واليأس والإحباط ، فيصبح للمقاومة ما يبررها ، وللمسؤولية ما يجعلها جليرة بالاحتمال ، وينعكس ذلك كله على سلوك الراوي وتصرفاته ، فيجاهد ما وسعه الجهد لكشف القناع وإماعة اللثام عن تلك الشخصية الغريبة والمتعددة الأتمة

والدكتور ولا يبالي في سبيل تحقيق ما يصبو إليه بما يترصده من صعوبات وعراقيل ، لأنه حيناً استلك إراخته بالمعرفة أصبح أكثر قدرة على المواجهة والمجابهة (صحت لتسكني بالدكتور ، كأنها صحتني شخصيته أو صار وجدي مرتبطاً بوجوده ، وإذا أوليت الأمر كل تفكير ، رأيت أنني من خلال الظواهر الغامضة التي صادفتني أثناء البحث في أمره ، والمعلومات الغريبة التي جمعتها ، وسهلت لي إدراك أشياء كثيرة أعياها فهمها من قبل ، فقد وجدت أخيراً معنى للحياة ، لست مستعداً لأن أفقده ، كي لا أعود إلى ذلك الخواء المؤلم الذي كنت أعيش فيه . . ص ٨٣ ) ويتبقى آلة المواجهة قائمة بين الراوي من جهة ، وبين اللجنة من جهة أخرى ، حيث تحاول «اللجنة» عرقلة الأول من إتمام بحثه وإستكمال خطته من أجل التعرف على شخصية الدكتور . فيزداد إصرار الراوي كلما أممنت اللجنة في تعطيله ووضع العراقيل أمامه ، وتزداد حالة المواجهة تلك إلى أن تصل لمرحلة الصدام ، ويبلغ الموقف ذروته حين يقوم الراوي بقتل أحد أعضاء «اللجنة» حين يصل الحد إلى عاولة منه بالقوة من إستكمال بحثه ، ويذكر في فصل القتل يكون الصراع قد وصل إلى أقصى مناطق الإحتدام ، ويصبح العقاب ضرورة لازمة ، فعند نقطة معينة فإنه يصبح من المحظور على أحد النظر إلى ما وداء القناع .

### المسؤولية / العقاب

- إن أهمية شخصية «الدكتور» في رواية اللجنة ترجع إلى كونها بمثابة نقطة تحول تقوم عليها الكثير من المواقف والأحداث ، فهو الذي يبعث نشاطاً كبيراً يقضاه يتمكن الراوي من ابتلاك حقيقة ذاته عن طريق معرفة وتقصى شبكة العلاقات التي تشكل النسيج الخفي لتلك الشخصية الشريرة يرموزها ودلالاتها المتعددة ، فهو يعتبر في شكل من أشكاله عن طبيعة التناقضات الواقعة في لغة عصر بأكمله ، كما أنه يعتبر شخصية غموضية فلة ، تكتسب حضورها الطغاي والمحرك للدراما من وجودها الاجتماعي الواقعي البارز ، والذي صمّر حيناً بعد قدرته على صياغة العلاقات والظواهرات الإجتماعية التي تلمس للجسم ، وتفكك طبقاته ، وتقلعها ، وتحولها إلى مجرد حاصل الجمع الحسائي للأفراد المتحرزين وذلك بخلفها لإشكال

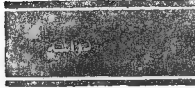


جديدة من الإنتباهات ليست للوطن ، ولا للجماعة ، ولقد انتاب عبر هذه الإنتباهات نحو كراهة النفس البشرية وفقدان الشعور بقيمة الاستمرار في الحياة<sup>(٢)</sup> . وكذلك فإن شخصية «الدكتور» تكتسب قيمتها داخل العمل الروائي باعتبارها منجزة للعديد من المعاني والرموز والدلالات خاصة بما يتبع فضاء واسع تتحرك فيه تلك الرموز والدلالات لتكتسب أبعاداً أخرى جديدة ، تضيف للعمل الفني وتعمل على إثرائه وتعميقه وتجديد وإضاءة جوانبه المختلفة ، لذلك فسوف نجد أن تلك الشخصية والبحث في علاقاتها هو الذي أحدث ذلك الانقلاب الكيفي عن طريق تحرير إرادة الراوي ، تلك التحرر الذي قاده إلى قتل أحد أعضاء اللجنة وإحتمال مسؤولية العقاب ، ونظراً لما تفرضه طبيعة القوانين الخاصة والتي لا تزال تربط علاقة الراوي باللجنة ، فإن العقاب يصبح ضرورة نتيجة للمسؤولية الإضافية التي ألقيت بتمتها على الراوي بعد ما أقدم على فعل القتل والذي أودى بحياة أحد أعضاء اللجنة ، فتكون تلك «الحاكمية» الغريبة في وقائعها بمثابة عقاب فوري توقعه سلطة قاهرة على إرادة بدأت تحاول امتلاك ذاتها ، وتكون تلك المواجهة التي حدثت بين الراوي واللجنة عبارة عن رفض مشعر لتلك العلاقة غير المتكافئة ، والتي تحمل ضمن معانيها المتعددة صورة من صور الاحتجاج الفردي ضد سلطة جماعة مهتمة ، وعلى الرغم من الشكل المأساوي الذي تنتهي به الرواية إلا أنها تشير إلى إمكانيات مختلفة للخروج من الدائرة المغلقة ، كما تفتح آفاقاً ممكنة لبشائر الضحى ، تلك التي تحاول أن تسلك طريقها وسط مجموعة التناقضات المأساوية ، التي تتغلغل في صميم لغة الواقع وعلاقاته ◆

### هوامش

- (١) صنع الله إبراهيم - اللجنة ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .
- (٢) سيرة قاسم - المقارنة في النص ، لوصول ، العدد الثالث ١٩٨٢ .
- (٣) محمود أمين العالم ، ثلاثية الرهف والمزعة ، دار لمستقبل العرب ، القاهرة ١٩٨٥ .
- (٤) المصدر السابق .
- (٥) نفسه .
- (٦) محمد فرج ، كتابات الغد ، غير دورية ، العدد الثاني ، فبراير ١٩٨٤ .





هذه تعريفات أساسية رأينا أن نبدأ بها ونحن نحاول أن نتعرض لهذا الموضوع الخاص في أدب الكاتب الكبير يوسف أدريس ، هذا الكاتب الذي نلمح دائماً في أعماله تلك المقارنات الدائمة التي يعقدها بين الأنا والآخر ، أو بين الذات وبين ما يقع خارج هذه الذات ، بين الشعب المصري والشعوب الأخرى خاصة شعوب أوروبا وأمريكا ، هذا الموضوع الخاص بصورة الذات الاجتماعية ، صورة الإنسان المصري والعربي ، أي مجموعة الخصائص التي ينسبها يوسف أدريس في بعض أعماله لهذا الإنسان في مقابل مجموع الخصائص والسمات التي ينسبها للآخر (الشعوب الأخرى) ولم يكن يوسف أدريس هنا ينسب إلى صورة الذات كل السمات الإيجابية أو كل السمات السلبية ، وكذلك كان الأمر في حالة وصورة الأخرى ، ليست إيجابية تماماً ، وعموماً فتح نحن نحدد أنفسنا في هذه الدراسة بالكتابة عن ثلاثة أعمال روائية فقط ليوسف أدريس رأينا أنها تمثل إلى حد كبير بؤرات أو عاود أساسية يمكن أن نتطرق منها ونحن نحاول معرفة مجموعة المكونات الفرعية المكونة للاطار الكبير الذي يشمل على تصور يوسف أدريس لصورة الذات (العربية) وصورة الآخر (الغربية) هذه الأعمال هي على التوالي : السلسلة فيينا عام ١٩٦٢<sup>(١)</sup> ، ورجال وفيران عام ١٩٦٤<sup>(٢)</sup> ونيويورك عام ١٩٨٠<sup>(٣)</sup> .

هذه الدراسة تمثل محاولة من كتابتها لفهم بعض خصائص الشخصية العربية المعاصرة كما انعكست في بعض ابداعات كاتب كبير مثل يوسف أدريس<sup>(٤)</sup> .

### صورة الذات :

العمل لدى نستطيع الحديث عنه هنا باعتباره يمثل هذه الحالة أكثر من غيره هو الرواية القصيرة «السلسلة فيينا» التي نشرها يوسف أدريس أولاً ضمن كتابه «العسكري

## صورة الذات وصورة الآخر

محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية  
من خلال بعض أعمال يوسف أدريس الروائية

### د. شاكر عبد الحميد

الطريقة التي تعرض بها أنفسنا على الآخرين (في الخارج) ، فنحن نعرض أو نظهر أنفسنا في حالة الذات الاجتماعية وفقاً للطريقة التي يربانا بها الآخرون والتي نرغب في ترسيخها في أذهانهم عنا ، أما الذات الخاصة الداخلية فهي ما نرى أنفسنا عليه فعلاً دونما حيلولة لارتداء الأقنعة التي تكون أقرب إلى عالم الخارج الاجتماعي منها إلى عالم الداخل الحقيقي<sup>(١)</sup> . أما صورة الآخر فهي مجموعة الخصائص والسمات والمعتقدات والسلوكيات والانكسار التي ننسبها للآخرين سواء كانوا من الأفراد أو الجماعات أو الشعوب .

يستخدم مصطلح صورة الذات عادة في الدراسات النفسية والاجتماعية كي يشير إلى ذلك النسق التصوري الذي يبنه أحد الأفراد حول الخصائص النفسية والاجتماعية واليدنية التي ينسبها لنفسه ، أو هو يشير إلى النسق التصوري المنسق من الخصائص العقلية والسلوكية والاجتماعية والانفعالية التي تنسبها جماعة معينة من البشر إلى نفسها ، وصورة الذات هنا تعني نظرة الفرد أو الجماعة أو الشعب للذات أي ذلك الوصف الشامل الذي يمكن أن يقدمه الفرد عن ذاته في وقت ما<sup>(٢)</sup> . وتتضمن صورة الذات إلى : صورة واقعية أي ما يرى الشخص نفسه عليه فيه الواقع فعلاً ، وإلى صورة مثالية ، وهي ما يطمح الشخص في أن يكونه ، كما يمكن النظر إلى صورة الذات أيضاً من خلال منظور داخل ، أي الطريقة التي نرى بها أنفسنا (في الداخل) فعلاً ، وكذلك من خلال منظور خارجي ، أي



جلوسها التاريخية ولا من المنغصات السياسية والاجتماعية المصاحبة لها . هذه صورة خاصة للذات تظهر حل سطح المجتمع ومن ثم يمكننا أن نسميها (صورة السطح) أما الصورة الأخرى التي لا تظهر بل تكمن هناك في قاع المدينة وقاع الريف ، تمسك وتتكبد وتتفاضل وتسمى لتلحق بالأهداف ، فهي ما يمكن أن نسميها (صورة العمق) والتي التي قد يدعو للدهشة هو ما يمكننا ملاحظته من أن (صورة السطح) غالباً ما تظهر خارجه من أحماق (صورة العمق) ثم بعد ذلك تستغل عنها وتعارضها .

### أولاً : صورة السطح :

مصطفى أو «درش» كما يسميه الكاتب هو الممثل الحقيقي لصورة السطح في هذا الفصل الأبداعي وهو كما يصفه يوسف الخرس «جداً وقوراً يتحدث بصوت الواثق من نفسه ويستعمل دائماً كلمة «ياحبيبي» حتى إذا حدثت الغربة . وهو مصري ، حرك ، لا يتحرك فرصة للفكش والتكبيك إلا انتهزها - كلمة والثانية ونظر إليك بعينين صليتين وزاوية خاصة ويقول لك : ماتيشش كريدوا أمال ! وكأي مصري طبعاً إذا غضب يقول لك : وديني أخط صوابي في صحتك ، ويزعج ويغفل ولكن أقل كلمة ترضيه ، وموته وموت من يحاول استكراهه أو الضحك عليه ، وقرق كيريه في العمل وبينه في حياته الخاصة ، فسمته في المصلحة حريص عليها كل الحرص ومعاملة للناس بالاصول ، وتلك الاصول واجزاء المثل للزوساء ، في هذا المقطع يصور الكاتب ببراعة كيرة وقدرة فريدة على الملاحظة والانقطاع ، الكثير من الخصائص السائدة في الشخصية المصرية من وجهة نظره ، هذه الخصائص التي نستطيع ان نجعلها كما نعلمها «درش» في هذا المقطع وفي مقاطع كثيرة من هذا العمل فيلى :

١ - روح الفكاهة والدعابة والمرح السريع والسخرية الزرية من الذات والواقع والحياة .

٢ - القابلية للتغير الوجداني السريع من الغضب إلى الرضا ، أو من الرضا إلى الغضب ، أو من الثورة إلى السكن ، أو من السكن إلى الثورة ، وهذا الجانب الذي قد تبلى للوهلة الأولى صفة حسنة يجعل في طبيعتها تعقيها الشيء أيضاً لأنها قد تمنع المرء

التي اتاحتها الثورة لهم من خلال فرص التعليم والشرقي لكنهم قاموا بتقليد مصالحهم ونوازعهم الخاصة على المصالح والنوازع العامة وأن ظلت هناك بداخلهم أو بخارجهم بعض العلامات الدالة على عرفانهم بالجمل للثورة والوطن ، ولكن ليس بالصورة الواجبة ، عموماً لثنا وسبنا الحديث عن هذه الصورة الوضعية الخاصة ، لأنها نتيجة لانتشارها وسيطرتها وتأثيرها توشك أن تكون عامة ، كما أن تأثيرها ظل يتزايد بعد أن كتب يوسف أندرس هذه الرواية كما لو كان يحمل من مثل هذا النمط من الشخصيات ، أو كما كان يحول أن يوفق في هذه الشخصيات الجانب الأيجابي لها وهو موجود دون شك رغم حاولنا هذا المبالغة والخوف منه . إن سيطرة هذا النوع من الشخصيات وتأثيره المتزايد على حاضر الوسط ومستقبله في خسينات وسينات وسينات وثمانينات هذا القرن تجعله يتحول من شخصية نوحية خاصة إلى شخصية كلية عامة ، وأن كانت هذه الكلية بالطبع لا تتطابق وجود تلك الشخصية الكلية الأخرى الخاصة التي تحولت إلى شخصية نوحية نتيجة لندرة وجودها أو نتيجة لتضخات اقتصادية وسياسية واجتماعية كثيرة حدثت ومنعتها من التعبير الكامل عن نفسها ومن التمسك والتحقق بالشكل السوابج والمطلوب ، أن الشخصية السائدة في هذا العمل ، والتي تفرس نفسها عليه هي شخصية مصطفى أو «درش» التي نستطيع من خلال وصف الكاتب له أن نحدد الملامح الخاصة للشخصية الجليدية - لكنها غير الجليدية - التي انتشرت في المجتمع المصري فيها بعد الثورة والتي يحمل الكاتب منها ولا يدينها كلية ولا يفصلها أيضاً عن

الاسوددة ثم نشرها بعد ذلك مع رواية «نيويورك ٨٠» معطياً لها اسماً اضافياً جديداً مع الاحتفاظ بالاسم القديم - هو «لينا» ٩٠ - ربما ليقابل بين حالة شخصياته وطبيعة تفكيرها في الثمانينات وثمانينات - وربما حالته هو طبيعة تفكيره - في الثمانينات ، ويرد على هذا العمل بما في غيره ذلك التضاد أو تلك القابلية الخاصة في صورة الذات وصورة الآخر فيه تحدث دائماً تلك المقارنات بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي ، بين أطفال الشرق (المصري طبعاً) وأطفال الغرب ، ونساء الشرق ونساء الغرب ، ورجال الشرق ورجال الغرب ، بين قيم وعادات وتقاليد وإنجازات وتفاوت ولغا تفاوت اتجاه السهم شرقاً أو غرباً . في هذه الرواية نجد أن مصطفى أو «درش» - الشخصية المحورية هنا يتقدم بالكثير من الجمل من أجل أن يولد دون زملائه وفي تلك المهمة الرسمية الخاصة بالهاتك التجاري مع هولندا ، وتم له الانتصار وهو كما يصفه المؤلف لم يأت إلى استمراد ما لاوروبا لهجة رسمية ولا حتى للفرج أو الفسحة ، ولكنه جاء بهدف واحد فقط . للنساء ، ورجته الدفينة كانت أن يجرب تلك المرأة الأوروبية ذات الشخصية . المرأة هي المتحاش التي يتبع بها يوسف أندرس كثيراً سر الرجل ويفصح ، وهي المرأة التي تتمسك على صفحتها تلك المقارنات الكثيرة التي يعقدها بين صورة الذات وصورة الآخر ، وهي الموضوع الذي اتحد عليه كثيراً في نفسه للمجتمعات الشرقية أو الغربية ، وهي الموضوع الذي تظهر شخصياته الغنية في حالات عديدة ، كما لو كانت تقف امامه متحيرة ذاهلة ، تحبه كثيراً وتكرهه كثيراً ، ولغا للموقع والموضوع والزمان ، حل أنه يحسن لينا الآن أن يبدأ في الحديث المفضل شيئاً ما عن صورة الذات وصورة الآخر كما عرضها يوسف أندرس في «السياسة لينا» هذا ما وعى بأنه في حالات كثيرة كانت الصورتان تأتان معاً في حالة اختلاط ناجم عن المقارنات الكثيرة التي يعقدها الكاتب بين الصورتين .

وصورة الذات كما يعرلها الكاتب في هذا العمل ليست صورة واحدة ، فهناك الصورة العامة الاجالية الخاصة بالشعب المصري ككل ثم هناك الصورة النوعية الخاصة المتصلة بالطبقة البرجوازية الجديدة التي ظهرت بعد الثورة وتغللت في مجموعة المؤلفين الذين استغلوا من الامكانيات

كثيراً من تحق في اهدافه إذا كان يمكن تحويله بهذه السرعة من حالة إلى حالة من خلال تغيير مثير الحالة الأولى مثلاً يمكن أحداث التغيير من الغضب أو الثورة إلى الرضا والسكينة بإزالة مسببات الغضب والثورة ، ويوسف ادريس كيا لو كان هنا يجبر من هذه الحالة من تغليب الانفعال على العقل وتغليب الأهداف قصيرة المدى على الأهداف بعيدة المدى .

٣ - العلاقة المزوجة بالسلطة فهو يميل للسيطرة على مؤسسيه الأصغر منه ، ولكنه في نفس الوقت يميل للخنوع لرؤسائه ، وهذا التضاد والتناقض غير المثير للتساؤل في نفسه يجعله يندو في كثير من الأحيان صورة مشروخة منقسمة منشطرة تفعل الشيء ونقيضه لأنها لم تصل بعد إلى فهم جوهر الأشياء وإلى الدور الحاسم الذي يمكن أن تلعبه الديمقراطية في السلوك الانساني وعلى الشخصية الانسانية .

٤ - هذه الشخصية تنقسم أيضاً الكثير من عوامل ودوافع الرغبة في التواصل مع الآخرين والرغبة في الحديث معهم ومعرفة أفكارهم واختيارهم ، لكنها خلال ذلك تفكر أيضاً كيف يمكن أن تستفيد من مثل هذه العلاقات .

٥ - التظاهر بغير ما يوجد في الباطن ، ومحاولة الهروب من أشياء توجد في هذا الباطن وتمتد إلى عمق خبرة الأسلاف وتمتد إلى الواقع الممتد خارجي الذي هو ليس أننا نحن الجماعية ، فمصطفى عندما يتذكر مصر في لحظة من خلال إحدى

امسياته من أحد ميادين فيينا يشعر بالحجل الشديد لأنه لا يفعل شيئاً لبلده التي يسافر مستغلاً امكانياتها سوى أن يبحث عن امرأة ، وهو يحاول أن يجد تهرباً لسلوكه هذا الخاص بالبحث عن أوربا ، فقد قالوا له قبل سفره أنه يكفي أن تمشي في الشارع بلوك الاسمر وشعرك الأكثر حتى تجد النساء يتساقطن تحت اقدامك ، بل يكفي أن تقول لأي واحدة أنك مصري حتى يتبني كل شيء . . . وما هو ذا قد قالوا إلى الآن ألف مرة ولم يبدأ أي شيء .

٦ - التعامل مع الأشياء بالمشق السريع اللحظي المعابر المؤقت الأتاني ، فهو عندما رأى فتاة في أحد ميادين فيينا ذات امسية أراد أن يأخذها معه حيناً أخرته بأنها تنتظر صديقها قال لها «ها بنا يا شفيخه» ودعينا من صديقك هذا وقال لها أيضاً وأنا حاضر وصديقك غائب . دعينا من الغائب واكتفى بالحاضر وبالطبع رفضت الفتاة أن تصحبه لأنه كان يتعامل مع مفاهيم الغياب والحضور بطريقة الطلاقية ، فالغائب في نظره غائب تماماً والحاضر حاضر تماماً ، وهو لم يستطع أن يدرك أن الغياب حالة من حالات الحضور وأن الحضور حالة أو تمهيد لحالة من حالات الغياب ، وإن المسائل لا تؤخذ بمثل هذه النظرة الضيقة السريعة الذاتية .



٧ - الشعور بالابتهاار أمام السلوك الغريب والرغبة اجتناباً في التوحد معه ، فالجنود الامريكان استطاعوا في لحظات أن يصاحبوا الفتيات صغيرات في أحد ميادين فيينا، بينما هو أمضى عدة ايام بالليلها يحاول أن يفعل ذلك . وشعوره بهذه الحرية وهذا العجز جعله يقول لنفسه «لا بد أن هؤلاء الحراوات يتفاهون مع بعضهم البعض بطرق لا نعرفها نحن الشرقيين» .

كان مصطفى خلال ذلك يحاول أن ينع نفسه أنه في قلب أوروبا وأنه وخصوص التجربة وأن هذا يحدث له حقيقة وكان يشعر في اعماقه بالثقة على أسر الفتيات النساويات لأنها ترك بناتها هناك بعيداً للامريكان . في رأيه - في حين أنه كان في اعماقه يتعمق أن يتوحد مع هؤلاء الامريكان ويصبح واحداً معهم ، وفي كل هذه المسألة بالتحديد ، وسحبنا تزايد شعوره بالاجباط والهمج عن التوحد شعر بالمشق والوحدة والفرقة الشديدة وتناقلت مشاعره ، فكأنه وتقلت عليه فجأة إلى أحد البارات محلولاً التغلب على غاونه ومهمومه .

٨ فقدان اليات الانفعال للمدعي أو المظهر به ، أي سقوط واجهة الجدية والريانة وممارسة بعض المظاهر الطوقلية والاندفاع السيكيوي في السلوك حين لا تتحقق الأهداف ، فهو حين يشعر بعجزه اللحظة قال لنفسه «يا بهي ؟ البلد اللي ما حد يعرفك فيها ، احسبلى الى تمعله فيها . . . » وهكذا بدأ يلقي بتحيات المساء ذات اليمين وذات اليسار بصوت مرتفع ضاحك غير مبال أن يرد عليه أحد وإذا توجه بتحية إلى امرأة واشاحت بوجهها في استنكار وتفرق خرج لها لسانها وكاد يقول : يا لمن ابوكم ؟ يعني ما يتفهم إلا الامريكان .

٩ - السلوك الاستهلاكي : فقد كان ودرشه في اللحظات التي لا يتفاد فيها امرأة تنأبه رغبة ملححة في التفرج على واجهات وفتارين المحال التجارية في الشوارع فرغبته في التفرج على محتويات المتارين ومقارنة الاسعار الموضوعة على المتروحات بأسعار القاهرة وانتقاء احسن الانواع وارخصها ، كانت رغبة ملححة لا يكاد يستطيع مقاومتها ، ومع هذا فله يومان وهو يقولها بعنف ، فشيء من اثنين ، اما ان يتفرج لها أو أن يتفرج للهممة التي أوفد نفسه إلى أوروبا من أجلها .

١٠ - الميل إلى الكذب والمبالغة والتفاخر حتى يكسب نفسه موضعاً أكبر من حجمه الحقيقي في عين الغرباء ، فمثلاً حين بدأ يتصرف على أمانة في فيينا سالها عن فندق كبير ليومها ، أنه يقيم فيه في حين أنه كان يقيم في فندق آخر أقل درجة كما أنه كان وهو يجادلها يتظاهر بالفهم ويبرز رأسه ويندفع في حين أنه لم يكن يفهم الكثير مما تقوله وتخلل علاقته السريعة بما ظهرت لديه العديد من الخصائص الخاصة للميزة لهذا النمط من الشخصيات مثل سرعة التعرف على الآخرين وبسرعة رفع الكلفة بينه وبينهم مستغلاً التظاهر بالسلاجة أحياناً والسخرية والتذكرة أحياناً أخرى والاندعاش الحقيقي أو المصطنع أحياناً ثالثاً ثم التظاهر بالفهم والمعركة بواطن الأمور أحياناً رابعة وككل هذه على أية حال عمليات تظاهر وليست سلوكيات حقيقية أو طبيعية .

١١ - التعامل مع الآخرين باعتارهم أشياء والتعامل مع الواقع من منظور المتمركز حول الذات ، Egoцентризм هذا المفهوم الذي استعمله عالم النفس السويسري الشهير جان بياجية كي يشير به إلى نزعة الطفل لاستخدام اللغة استخداماً ذاتياً دون أن يضع في اعتباره خصائص ومتطلبات المستمع وإيضاً كي يعبر به عن عدم داية الطفل بفكرة وجهة النظر ، وبالتالي جهله بأن وجهة نظر لشيء ما أو موضوع قد تختلف عن وجهة نظر أو رأى منظور الآخرين<sup>(٢)</sup> هذه الفكرة يمكن من خلالها تفسير أو وصف الكثير من مظاهر السلوك الشائعة في المجتمع المصري المعاصر فيها تتعلق بتعامل الناس مع بعضهم البعض في كثير من مجالات الحياة الثنائية والسياسية والتعليلية والترسوية ، وقد ظهرت هذه السرعة لدى «درش» في كثير من مواقف هذه



الرواية فهركما عبر عنه «يوسف ادريس» لا يؤمن بأى قانون يحكم هذا العالم إلا قانون ما يريد ، ما يريد هو الحل وهو الصواب ، أما أن يكون ما يريد هذا بعيد المثال أو يمت إلى غيره أو إلى أى شيء من هذا القليل فتلك أمور لا تهم درش في قليل أو كثير .

هذه هي حل الأقل معظم الخصائص المميزة لصورة السلطع الخاصة بالخصائص المصرية المعاصرة كما عرضها لنا يوسف ادريس من خلال هذه الشخصية التي التقط الكاتب خصائصها بحساسية فائقة . أننا نستطيع أن لنخص خصائص صورة السلطع فيما يلي بأنها شخصية تتظاهر بالود ويمكن أن تكون ودية فعلاً ، تكسر من السرح والسخرية ، حساسة للمفارقة وتضحك على تناقضاتها وتناقضات واقعها ، سريعة الخبير وجدانياً من الانفعال إلى تفهمه -

علاقته بمفهوم السلطة غير محولة بل تتضمن تناقض السيطرة والخضوع ، ترغب في التواصل مع الآخرين لكن هذا قد يكون مدفوعاً بواسطة البحث عن المصالح الخاصة ، تتظاهر بشيء ما تبطن وبما هو المهروب من أشياء في باطنها تعتقد بحقيقتها ، لكنها تظن أنها تتعارض مع مسلكها وأهدافها ، تتعامل مع الأمور بانطلاق الحظي السريع الماير المؤقت الأثبات الاستهلاكي ، منهيرة بالقدرب وترغب في الترحم معه ولكن ذلك يكون فيما يتعلق بشؤون الحضارة الغربية بجمورها أو جوانبها المضيئة ، امكانية فقدان الليثبات الانفعال الظاهري عند حدوث الفشل أو ادراك صعوبة تحقيق الاهداف وهنا قد تلجأ الشخصية لبعض مظاهر السلوك الطفل أو الاندفاع السيكيويالى أو تزيد المتمركز حول الذات إضافة إلى تغليب المصالح الخاصة على المصالح أو السمعة العامة ، هذه هي خصائص صورة السلطع كما استطلعنا أن نرصدها ، فيما هي خصائص صورة العمق .

## ٢ - صورة العمق :

ان صورة السلطع كما اوضحنا سلفاً تشق أوصافها وجلودها من صورة العمق ، وغالباً ما تكون صراعات وتناقضات وإحباطات صورة السلطع نابعة ، من ناحية رغبتها في معارضة صورة العمق أو اقتلاع جلودها منها ، ومن ناحية أخرى من ادراكها العميق لصحوبة اقتلاع هذه

الجلود ، بل ويحضور صورة العمق أحياناً داخل صورة السلطع بشكل كثيف وتغلبها عليها في أحيان كثيرة ، أن صورة العمق هنا في هذا العمل الأدبى يمكننا أن نشتهقها من خلال صورة السلطع في لحظات صفائها وصدقها . ان «درش» على وعى أيضاً بالخصائص الاجتماعية الضاربة بجلودها في اعماق الشخصية المصرية ، لكنه يدرك أيضاً أن هذه الجلود أحياناً ما تعال الاحوال حتى تخرج إلى السلطع ، فإذا خرجت إلى السلطع تحولت من جذور قوية إلى اشجار واوراق ضعيفة هشة ، بفعل عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية كثيرة تساهل كثيراً عنها ولم يحاول تفسيرها ، ان اهم خصائص هذه الجلود ما يلي :

١ - الوعي الاصرار الكامن في اعماق هذه الشعب لكنه في نفس الوقت يعى أيضاً بأن هذا الاصرار الكامن يتحرك من خلاله الجلود تقوم بالمداهمة الاغصان والاوراق كان يهتم نفسه بالجلود لأن شيئاً ما في نفسه كان يتيب به أنه لا بد ظاهراً تلك المرأة أو قبحها هذه الليلة . امنية مستحيلة التحقيق ولكنه مصر عليها وأنها وشيكة الوقوع ، نفس الاصرار الذى دفعه للمجيء إلى اوربا وهو متأكد بسبب ما أن ما يريد سيحدث ، اصرارنا نحن المصريين العتيذ الغريب ، اصرار الأب الجائع الذى لا يكاد يجد اللقمة هل ان يجهل من ابنه الطفل ، الذى يلعب الذباب «الاستغماية» حول عينه ، مهتدماً أو طيباً ، اصرار الفلاح الذى يريد ملى مساحة شاسعة من الأرض يشاودو يجهل في كل دفعة حفنة ماء . والغريب أنه اصرار لا يجب . غالباً فعلاً يظل يعاند حظه وحاجته وطبعته حتى يجعل ابنه مهتدماً أو طيباً ، والفلاح يظل ينحني ويعتدل الف مرة ، مليون مرة ، عدداً لا يحصى له من المرات حتى ينتج في رى الأرض .

خلال ذلك يكشف «درش» عن خاصية مصرية تتعلق بالجلود ، بصورة العمق ، لكنها مفتقدة عن مستوى الاغصان والاوراق والشمار ، عند مستوى صورة السلطع ، وخلال ذلك يكشف «درش» أيضاً عن خاصية مصرية مميزة أخرى لكنها أيضاً مثل خاصية الاصرار تنقد ذاتها خلال الطريق .

٢ - ان هناك دافعية غلابة للمعرفة والاستطلاع والاكتشاف لدى الإنسان المصري ، دافعية تجعله يتحرك من مكان إلى مكان ومن شخص إلى شخص بهدف

المعرفة لكن موضوعات المعرفة غالباً ما تتعلق بالسلط لا بالعمق ، وتكون الاهداف المطروحة ليست هي الاهداف للمعرفة الحقيقية . للمعرفة الحقيقية غالباً ما تكون عامة والمصلحة العامة ، أما اهداف المعرفة هنا فهي اهداف خاصة ، سريعة وعابرة كقولنا : إنه يتحرك في شوارع فيينا ، ينظر إلى كل تفاصيلها ويستغل كل طاقات الابصار والرؤية والانتباه ولكن ليس بحثاً عن المعرفة أو الفائدة العامة ، ولكن طلباً للنساء ولاسعار ما تعرضه المحال التجارية ؛ ويصر «درش» غطوف كله وموجه إلى رواد الشارع القليلين يكاد يرى بأربع عيون ، عين على الرصيف الذي يشي عليه وعين على الرصيف المقابل ، وعين على الشارع الممتد أمامه تستكشف وعين على الشارع الممتد خلفه تفتش لمل شيئاً قد مر غير ملحوظ من عبوته الثلاث الأخرى . هذا الاستطلاع المكثف والانتباه المركز والاهتمام الزائد يوجهه إلى غير اهدفه ، وطرح هذا لا بد أن يهيننا إلى اهداف أخرى في الحياة وفي الحضارة الغربية لا بد أن نسمي إليها نستكشفنا ونذكرها ونعرفها ونتمثلها ونستفيد بها وبما يتناسب مع واقعنا وخصائصنا الحضارية والانسانية .

٣ - خلال علاقة «صورة السطح» بالمرأة الاوروبية كانت تظهر لديه بعض الخصائص والافكار التي غني بشكل حقيقي أن توجد في وطنه عند «صورة العمق» كما أنه ظهرت لديه بعض عوامل النقد للواقع المصري من خلال ملاحظاته لسلوك المرأة وسالة الأطفال في الداخل (مصر) والخارج (أوروبا) . فهو يقول لنفسه حين يرى ابنة المرأة التي صاحبها وصاحب أمر هؤلاء الناس ، ابنزاهم دائماً أصحاب أقيامه مللظفين ، وابنلا دائماً ياتونون للفضول والاسهال وعشرات اللغف والعيون الحاسدة ثم هو يتفقد وضع المرأة وسلوكها في الشرق متمنيا أن تكون مثل المرأة الغربية في سلوكها كله مع الرجل فيقول لنفسه حين تبادر المرأة فتقبل فعل وتطلب منه ما يطلبه منها «هذه هي المرأة الحقيقية» وإلا فلا ، النساء في الشرق حيث لا تستطيع أن تتأخرن إلا زواجنهن ، حتى لو كن يلبن فيك غراماً لا يرغبهن إلا أن يؤخذن عنوة ، ولكن المرأة هنا يا سلام تقبل المرأة فتقبلك ، تحضنها تحضنك تأخذها فتأخذك . هذا هو الشغل المصبوط هذه هي المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة .



عموماً فإن صورة العمق تبدو غشبية ولا تظهر إلا على استحياء في هذا العمل وتجسائها تبدو بمثابة الانهيات القسرية في الطبقات العميقة من صورة السطح ، إنه يعمل من قيمة الاصرار ومن أهمية حب الاستطلاع والاستكشاف ويقارن بين صور أطفال الشرق وأطفال الغرب ، وبين صورة المرأة في الشرق وصورتها في الغرب ، وي طرح خلال ذلك تصورات المرأة الغربية أبداً عن الشرق باعتبارها والأمير الغامض الخيال المرأة بالاسرار لكن خلال طرح لصورة الشرق عن الغرب التي هي غالباً «صورة سطح» أو صورة الغرب عن الشرق التي هي أيضاً «صورة سطحية» ، كان يوسف ادريس وبحساسية شديدة يلتقط الكثير من خصائص الشخصية المصرية في تعاملها مع الغرب وفي تعاملها مع ذاتها ،



وإثناء ذلك كانت صورة الذات تنشط إلى قسمين صورة سطح وصورة عمق وكانت «صورة السطح» هي التي تغلب وتسود وتهيمن على العمل ، بينما كانت «صورة العمق» لا تظهر إلا كتباير تحسب ضمنى مستتر مكبوت يسمى أبداً للتحقق ، ويبدو أنه كان مسئولاً عن ذلك الفشل الجنسي الطويل الذي عاينه «درش» مع السيدة «فيينا» هذا الفشل الذي قد يفهم رمزياً باعتباره عجزاً عن التواصل مع تلك الحضارة وعدم رغبة في التوحد معها ، لكن «درش» ينتج بعد ذلك في علاقته مع هذه المرأة الغربية مستمينا بتصورات وخيالات خاصة بصورة زوجته المصرية وهو نفس ما تفعله المرأة الأوروبية معه وكان الكاتب يريد أن يقول لنا أنه لا يمانع في التعامل مع الحضارة الغربية ولكن مع ضرورة أن يتم ذلك بشروطنا الخاصة ومن خلال خصائصنا الخاصة ، التي هي خصائص عمق وليست خصائص سطح ، وذلك حتى لا نفقد خصوصيتنا وهويتنا ، فكما زاد ابتعادنا عن العمق وازداد طوفاننا فوق السطح ازدادت اسكانيات أن تتلاهب بنا امواج غريبة كثيرة تأتي إلى بحورنا أو نذهب إلى عيطها نأثي إليها وعيوننا مصوبة إلى اصافنا ونذهب إليها وعيوننا مصوبة إلى سطوحها . وثمة أمنية جالمة في باطن هذا ورغبة غلابة يشي بها العمل بأن يحدث مركب اندماجي جديد بين صورة العمق وصورة السطح .

### صورة الآخر :

صورة الآخر تتمثل بشكل خاص في عملين آخرين ليوسف ادريس هي «رجال وثيران» عام ١٩٦٤ ثم «نيويورك ٨٠» عام ١٩٨٠ وهما يمكن أن نميز بين صورتين للآخر :

١ - صورة التوحد : وهنا يبدو الآخر بطلا جديراً بالتوحد والافتداء ، حالة قريبة ومطلوبة وجديرة بالاعجاب ويسعى إليها أملاً في نقد أوضاع قائمة ونقدتها ثم تغيرها بأوضاع أفضل وأكثر انسانية وتمثل ذلك في رواية «رجال وثيران» .

٢ - صورة الانفصال والرفض : وهنا يتم النظر إلى الآخر الغربي باعتباره صورة منافقة للذات ، صورة كريمة يجب الحرب منها وتجنب ضرورها والبيعد عن خصائصها ، ويتمثل ذلك في رواية «نيويورك ٨٠» .

## أولاً : صورة التوحيد :

في «رجال ويثراء» التي هي أقرب إلى الرواية التسجيلية الوثائقية يحاول الكاتب أن ي طرح لنا تصوراً لحاولاته الخاصة لرؤية انفسنا في مصر والوطن العربي عن طريق مباشر في ظاهرة لكنه في حقيقته شديد الصدق والوضوح والعمق . إنه يبدو شديد الحماس لاسبانيا والاسبان وما يفعله الاسبان بشكل خاص والأوروبيين بشكل عام واسبانيا هنا بحيويتها وتدفقها وحيها الفائق المضيء الفجري التفاضلي للفن والحياة تبدو صورة مثلة تماماً لأوروبا من ناحية وغير مثلة تماماً للعرب أو مثلة للصورة المناقضة لمصورهم كما يتصورها الكاتب في هذا العمل . ان صور اسبانيا والاسبان كما يعبر عنها الكاتب في بداية هذا العمل هي صورة أرق وأعنف وأغلب وأشجع وأحكم وأجبر شعب من شعوب العالم ، وكأننا نحن العرب كنا هم ، أو كأنهم كانوا ، ذلك الشعب بلغته ، بأغانيه ، برقصه ، بفقره ، بعصره ، بجماله ، بجهنمه إلى الماضي المجيد ، بالخين الأكثر إلى مستقبل ، هذا الشعب بكل صوره وانفصاله المتغيرة الدائمة لتغير ، تلون اشكال الصراع وتزيكه .

ان الرغبة في التوحيد هنا تنقسم إلى رغبتين رغبة في التوحيد مع الماضي أو رغبة في التوحيد مع الغرب ، ان صورة الذات هنا تطمح إلى أن تكون صورة الآخر (الماضي) أو صورة الآخر (العرب/الآن) وصحلاً وأملأ في الوصول إلى صورة ذات أخرى وتجمع ما بين الماضي والحاضر وتطلع إلى المستقبل وتقع في القلب منه ، ان أشد ما نفت نظر الكاتب في الشعب الاسباني هو انفصاله الشديدة المتغيرة بشكل دائم بحيث تساعد على حدوث الصراع وتزيكه ، الانفصالات هنا مسيطرة للحياة ومتغيرة بها ومؤثرة فيها وليست خاضعة للظروف الخارجية خضوع الاستجابة للبيئة ، كما كان الأمر في حالة «فرش» سريع التغير من الانفصال إلى تقيضه ، ولكنه يستمر في كل حال فترات طويلة ، يصف الكاتب الشعب الاسباني أيضاً بأنه والشعب القوي للضام الرقيق ان صورة هذا الشعب تبدو في هذا العمل كما لو كانت مرآة تنعكس فيها صورة معاكسة لصورة الشعب الذي يتنى إلى الكاتب ، هي صورة تنعكس من خلال حديثه عن جلوسه السلي طول الوقت مشاهدة مصارعة الثيران ، ان والآن هنا

تقوم للمشاهدة السلبية المتفعله ، تستغل العين والاذن وتحزن في العقل وتتحرك انتفاعياً لكنها لا تقوم بالفعل المغير للبيئة المحيطة أما القاعل هنا ، فهو الآخر ، ذلك الفعل الانجالي المبدئي المبادر القادر على تحريك الآخرين وعلى استشارة افكارهم وانفعالهم من خلال حركته الخاصة ، ان الآخر «صراع» يتبيننا نحن ونجلس ونشاهده ، يتحدث الكاتب عن قرابة كلمة «دور» الاسبانية من كلمة «ثور» العربية وعما يقوله الاسبان انفسهم من أن العرب هم الذين ابتكروا مصارعة الثيران ، وان الاسبان اخلوها عنهم ، وان كلمة «أولاء» الاسبانية التي تتم بها تحية الفارس والمصارع قريبة من كلمة «الله» العربية حين تستخدم للاستحسان والاعجاب ، يتحدث أيضاً عن شعوره بالابوه تجاه مصارع الثيران الشجاع الصغير ، والحديث عن الابوة والبنوة ربما كانت فيه حالة هنا إلى تاريخ العرب للمجد في اسبانيا ، يتحدث الكاتب أيضاً عن اشكال الصراع التي احييت خياله خلال الفكر وخلال الأدب وخلال قراءاته لتاريخ ولأعمال الفنانين من كتاب وشعراء وغريبين في السيتا وهو يصف وجه المصارع الذي اسيه وشر بابوه وتجاهه بأنه «وتمس بالصمت والحزن والشفافية وليس شديد التدين وتشر تجاهه بأبوه لا تدرى سببها ووصفه بأنه من تلك الوجوه التي وقص بها دائماً مشغولة يحدث خراج عنها أو بقضية» .

ثم ان وصفه الدقيق التفصيل الانفعالي للمفعل اللاعب الحماسي لاحداث الصراع ولوقائع الاحتفال تكشف عن انبهاره الشديد بهذا الاحداث الجماعي ، هذا الحدث الجماعي ، اللعب الجماعي ، صراع الانسان ضد الطبيعة - تأكيد الانسان لذاته وسيطرته ولرغبته في تحقيق وجوده من خلال انتصاره على الطبيعة ، ان الخصائص الجديرة بالاعجاب في سلوك الغرب (الاسباني بوجه خاص) هنا هي «الصراع» الجماعي - السيطرة على الطبيعة - تحقيق الذات - الانشغال بقضية - الاحتفالية ، وتأكيد التكرار على هذه الجوانب يكشف عن رغبته في استحضارها من «هناك» أو بالأحرى رغبته في ان تتكرر ويتم تغلظها والتوحد معها والعمل من خلالها «هنا» بدلاً من «هناك» لأنها كانت أصلاً «هنا» وليست «هناك» ، هذا إضافة إلى أن «هناك» كانت أصلاً «هنا» أو بطريقة أفق جزءاً أساسياً



مكوناً لـ «هنا» . لكن حالة التوحيد المطروحة هنا تتضمن الشيء وتقيضه - فهو يتوحد مع الفائق ومع الموزع مع المصارع ومع الثور المصروع ، ان ما كان يحدث هو بمثابة التوحيد والتوحد المضاد مع الآخر ، لأنه ليست هناك إمكانية مضطربة الآن لتكامل الذات ، فالمصارع مثل حالة نريد أن نصل إليها فتتوحد معها . أما الثور المصروع فيمثل حالة وصلنا إليها ، ان الراوى هنا يبدو كما لو كان يرى ذاته في هذا الثور ، الذي هو كائن مثله بالطاقة لكنه لا يعرف كيفية توجيه هذه الطاقة بطريقة سليمة ، صوماً فإن التوحيد خلال هذا العمل يحدث مع المصارع أكثر من حالته مع الثور ، وخلال ذلك يستغنى الراوى في وصف اعجابه بسمات الشجاعة والأقدام والمغامرة ورياسة الجأش والتحكم في المشاعر والذكاء والرشاقة وسرعة الادراك والفتنة وسعة الحيلة وغير ذلك من الصفات التي يتسم بها المصارع ، ... خلال ذلك يقارن الكاتب بين جماعات تلجأ إلى المسرح كى قبيل الخيال إلى حقيقة يصنعها العقل ، وجماعات تلجأ إلى حلبة الصراع ومجاوول أن يطيروا الحقيقة والواقع إلى أعمال خيالية لا يكاد يصنعها العقل ودأخل في الحالتين هو تغير الحياة إلى الأفضل ، وهو يرى ان ذلك يتم في حلبة الصراع بشكل أعظم وأشد مفعولاً . لكنه رغم حماسة الجارف لربافة مصارعة الثيران ولقيم القوة ينتهي إلى أن يشور على كل ما مثله هذا الصراع من وحشية وعنف يمتطق حالنا الحاضر ، المسألة كلها سخافة وتحتون وقلة عقل ، شيء لا يمكن ان يقبله أو حتى يحلم بقبوله أى كائن عاقل

معاصر أو حتى نصف قائل، وهذا العمل ورجال وثيران، موجه في مجموعة ضد العنف والفكر والاحتياط والحداد، لكنه كان وثيقة هامة طرح من خلالها يوسف ادريس بعض تصورات وآرائه التي تتعارض وقد تتناقض أحياناً بصورة الذات العربية وصورة الآخر الغربية.

### ثانياً : صورة الانفصال والرفض :

تمثل هذه الصورة بشكل واضح في رواية «نيويورك ٨٠» وهنا يتمثل رفض يوسف ادريس الشديد للحضارة الغربية وثورته على قيمها كما تجل في المكان الذي تبلى فيه هذه الحضارة لغتها وهو مدينة نيويورك، ومن خلال علاقة جوار محمد خليل الرواية بين الراوي الذي هو الكاتب وهي «ديانيلاجرام»، الطيبة النسبية على غموس البقاء والى حولي الحضارة التي هي شخصيتها أن يشرى إلى حضارة تجمع بين قمة العلم وقمة الانحلال، ونيويورك كما رأها هي مدينة تعلت مرحلة الأساطير، ناطحات سحابها ترحب، يسمونها الغاية الوحيدة الحضارية، والمغرب فيها أن الإنسان مثيل فضيل، والأجهزة قوية وغنية، والغنى فاحش، والفقر أيضاً فاحش، انك لا يمكن أن ترى هذا المدد من البهايا في أي عاصمة من عواصم العالم.

ان انسان يوسف ادريس الذي كان يبحث عن القيمة في «فيينا ٦٠» بال ثم أصبح الآن كأنه اخلاقياً ناعداً للحضارة الغربية ناعياً عليها وغير مهير بها، كما كان حاله قبل ذلك ولذا يسمى كل شيء هنا باسمه تمسكاً وعسل حقيقته ؟ الا يخجلون ؟... على أية حال نحن أكثر أدباء . وهو يوجه كلامه إلى البغي التي قابلها ذات أمسية في أحد الفنادق قائلاً: «احترق تماماً نوهك . ولا أستطيع أن انصور أن أنسنة تبع جسدها معها بلئت حاجتها إلى التقوى ويقول لها أيضاً واحترق نوهك إلى الحد الذي لا يمكن أن يتصور عقل كعقلك الذي لا يتعلم حتى بالشتائم» خلال ذلك يعلل الكاتب من القيمة الأخمية للمراة والانسان ويعلم رفضه الشديد للوضع الحيوان للمرأة سواء في الشرق أو الغرب، خلال ذلك يعرض الكاتب في شبه استبطان داخل لسيرة الذاتية حياته وكيفية تطورها، امكانيات النمو والتطور والارتفاع وتحقيق

الثلث للطروحة أمام الانسان العربي وعوامل احباطها ومنها من التحق وعلمه للجمع الأولى الأمريكي الغري، بل وربما كلمة للجمعات، أنه إذا لم نتحاجم هوجت، وإذا ملكت فصاحة وحلة المرحوم كسبت القضية، فبينا الزائد ومعاملتنا الذممة اكتسبناها من كثرة ما نحدثنا بصوت خافت جداً، لا نسمعه حتى لا يسمعه طغنائنا.

ان الرواية تكاد تدور كلها على محور واحد وهو رغبة هذه المرأة في استمراة الكاتب إليها ثم رفضه المستميت لها وخلال رفضه ما يعلن رؤيته وتصورات وفكاره حول الحضارة الغربية عامة والأمريكية خاصة، وهو يبدو هنا شديد الرفض والكراهية لهذه الحضارة وانتهت عندهم القيمة تمسكاً في نيويورك حتى لم يبق إلا الدولار قيمة والمثمة والاثانية الذاتية هي المفسد والأخلاق في رأيه هي ومثمنه التحضر، وقمة الأخلاق، قمة التحضر، هي الصلح مع النفس، ويرفض الكاتب أيضا إضافة إلى ما سبق كل ما يدفع إلى عمليات الاغتراب والتشويش وفقدان الإنسان لمواطنه وانفعالاته وامكانيات التحكم في قدراته الانسانية الخاصة بشكل يتم بالحريه ونحن امام الانسان الذي حوله علكم الذي يسمونه للأسف الأول، إلى بضاعة إلى ترس، إلى سلعة، إلى جزء من آلة انتاج واستهلاك كبرى أسماء المجتمع. وصادرات كل الأعمال تتشابه في رفض الانسان أصلاً لها، فيصبح الانتقال من عمل إلى عمل مسألة لا تزعج أحداً.

### خاتمة :

ان الجنس كان هو للمخل الذي لجأ إليه يوسف ادريس كثيراً لفهم صورة الآخر (أوربا وإسرائيل) في «السيدة فيينا» و «نيويورك ٨٠» كما أنه كان للمخل لفهم الكثير من عناصر صورة الذات في علبين من أعماله الأخرى إضافة إلى هذين العاملين، وقد كان يوسف ادريس خلال تفحصه واستكشافه للمجتمع الغري يقوم بانتقاد مجتمعات العرى المعاصر كاشفاً عن الجوانب الاجتماعية والجوانب السلبية فيه، وفي حين كان الغرب سواء تم تجريبه في صورة المرأة العاملة الجميلة (السيدة فيينا) أو في صورة القوة والصراع (رجال وثيران) إضافة إلى صور الذكاء والمغامرة والطفلة وسعة الخيلة وسرعة الادراك وما شابه ذلك، وحيث كان

سهم الصورة يسير أكثر في اتجاه المقاربة والتوحد، أو سواء تم تجريبه في صورة البيع والشراء وقدم التجارة والاغتراب والتشويش وتقدير كل شيء وفقاً لقيمته المادية وليست الانسانية، وحيث كان سهم المصور يسير في اتجاه الرفض والاعتراض الذي يبلغ حد الاستهجان، فإن يوسف ادريس الذي انتقل من الانبهار بالغرب (السيدة فيينا ورجال وثيران) ثم الثورة عليه ورفض قيمه (نيويورك ٨٠) كان يضع دائماً نصب عينيه صورة الذات العربية التي احبها حد المحوس وعشقها حد الجنون وكان دائماً ملتصقاً بجذوره ملتزماً بشعبه، ولم يكن نقله الشديد لخصائصها إلى رغبة في أن تنفض وكم التخلف عن كسائها وأن تضي مسلحة بقيمتها ومثلها تشق طريقاً بين الأمم، لم يكن يوسف ادريس في كل هذه الأعمال التي عرضنا لها أحادي النظر أو متحسماً شروفيها لفصورة الذات وضد صورة الآخر بل كان دائماً ومن خلال ما يشبه الجدل والصراع يطرح القضية وينقيضها، أملاً في الوصول إلى مركب التقضي الذي يمكن أن يكون إذا تحقق - فربما واقعاً - يجمع ما بين قيم الانسان الاخلاقية ومنجزاته الحضارية

### هوامش :

- ١ - شاعر عبد الحميد، صورة الذات وصورة الآخر في آخر أعمال يمين الطاهر عبد الله الرواية، مجلة الثقافة الجديدة، العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٨٦، ص ٨.
- ٢ - يوسف ادريس، السيدة فيينا، ضمن مجموعة العسكري الأسود، القاهرة، دار المعرفة ١٩٦٢.
- ٣ - يوسف ادريس، رجال وثيران، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- ٤ - يوسف ادريس، نيويورك ٨٠، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٠.
- ٥ - احترف للفضيل الصديق الشاعر عبد التميم رمضان الذي أوحى في بفكرة هذه الدراسة خلال مناقشتان معه وخاصة ما يتعلق منها بفكرة صورة الآخر، كما احترف للفضيل للتأكد من عرف الدكتور صبري حافظ على توجيهه في حل كتابة هذه الدراسة.

7- Piaget, J. & Inhelder, B. The psychology of the Child, New York: Basic Books, 1969, P. 196.



# الشخصية الروائية والواقع الأسطوري عند صبري موسى

## مراد عبد الرحمن مبروك

وقد تمثل بناء الشخصية في عدة مقومات  
أهمها : ارتباطها بعنصر الخصوصية من  
ناحية ، والتحامها بالطبقات الأسطورية من  
ناحية ثانية ، وتوحيدها في المكان من ناحية  
ثالثة :

(١)

١- شكلت المرأة عنصراً أساسياً في روايات  
الكاتب ، فقد استطاع أن يجعل الشخصية  
الروائية أبعاداً نفسية تتنغم بالواقع  
وتعايشه ، حتى أصبح الواقع أسطورياً يروج  
بشيء المتناقضات ، وكان الكاتب قد اختار  
هذا المدخل النفسي - إن جاز استعمال هذا  
التعبير - لينفذ من خلاله إلى السوايق  
الأسطورية . لأن سيكولوجية الشخصية  
الروائية تتفاعل مع هذا الواقع وتكشف عن  
أن الشكل المعين يتضمن المحتوى ، كما أن

كتب صبري موسى روايته الأولى  
« حادث النصف متر » سنة ١٩٦٢ (١) ثم  
كتب روايته الثانية « فساد الأمكنة » في  
الفترة من سنة ١٩٦٨ إلى سنة ١٩٧٠ .  
ونشرت سنة ١٩٧٣ (٢) وأخيراً روايته  
الثالثة « السيد من حقل السبانخ » سنة  
١٩٨٢ (٣) . وهذه الروايات الثلاث تمثل  
العالم الروائي للكاتب . إلا أننا سنقتصر  
وقوفنا على روايتين هما « حادث النصف  
متر » ، و « فساد الأمكنة » . وهذا الاختيار  
له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية :-

١ - إن هاتين الروائيتين كتبتا في  
مرحلة متقاربة ورغم ذلك فقد تطورت  
الشخصية عنده تطوراً دينامياً يعبر عن عمق  
التجربة الروائية .

٢ - برغم تباين التجربة الروائية في  
هاتين الروائيتين إلا أنه تربطهما ملامح فنية  
مشتركة على مستوى تكنيك الشخصية  
ووعيتها بالواقع .

٣ - إن هاتين الروائيتين تحملان  
تكنيكاً فنياً مغايراً لتكنيك روايته الثالثة  
« السيد من حقل السبانخ » حيث تعد  
ضمن روايات الخيال العلمي .



الوعي الأسطوري هو الرابطة التي تؤلف بين الناس وتصلهم بالغيب الذي انبثقت منه البشرية (٤)

لذلك نجد أن الراوي في رواية « حدث النصف متر » يسترجع الماضي في زمن الحضور، فتتداعى عليه صورة الحبيبة المقتنصة من القوى المستبعدة منذ أن اغتصب عثمان أفا أمراء فلاحا وزوجها فلاحاً ليخفي جريمته. ثم اغتصب فرنسي فلاحا وزوجها فلاحاً بعدما ما حملت. وعندما أحب الراوي محبته تركها بكل يسر وسهولة للرجل الطويل الذي تقدم لها. لذلك يصبح الماضي والحاضر سواء. إذ أن المحبوبة ما تزال ضالعة ولا يملك الراوي غير السرد والحكي والأسى حول الماضي المستشري في الحاضر. فيقول: « هذا الغتصاب المزدوج الذي وقع في آخريت القرن الثامن عشر، قد أثار إلى حد كبير على تكويني الشخصي كواحد من رجال القرن العشرين » ص ٨. فيخلق الكاتب بذلك علاقة بين الترابطات النفسية والواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. حيث يعلن الراوي من أهوة السحقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

ونظراً لشخصية الراوي تتطور وتتفاعل مع الحدث فتتفاعل دينامياً للحدث الذي جعل الواقع واقعاً أسطورياً مكروراً. إذ ترتبط المحبوبة بالوطن والأرض برغم التبعيض الزمني من الماضي إلى الحاضر، وبمعدل الغتصاب دلالات إيجابية ورمزية وأبعاداً أسطورية. فلا يفت الكاتب عند حد استخدام المرأة « المحبوبة » استخداماً تسجيالياً أو تفسيرياً، بل يتجاوز هذه الرؤية وتصيح تعبيراً عن الواقع المعيشي من خلال التحامها بالأبعاد الأسطورية بغية في خلق واقع جديد فقد جسد الإنسان القوي المسيطرة على الكون بيئة آله كانوا على صورة البشر في جنسين ذكر وأُنثى، وكان متعلقاً أن يعزى كل مظهر من مظاهر الغتصاب، إذ ذاك - إلى قوى أثرية تكمن في الآلهة الأم، (٥).

لكن هذا الواقع الجديد لا يتخلق لأن عثمان أفا، والرجل الفرنسي، والرجل الطويل قد اغتصبوا المحبوبة. حتى الجنين الذي حملته كان في صلب الغريب، فولد طفلاً مختلط التكوين والأمرجة يفقد هويته بالطريقة العصرية المهذبة ويتركها نبأ للأغتصاب، يقول: « كان الدم المصري

في عروقي يغلي حثيف إليها، ويكيل بي إلى أن أحبها، لكن رواسب باقية في داخل من التركي القديم عثمان أفا كانت تقف في وجه هذا الليل، وتصيح بي غاضبة، كيف تصطلي قلبك لا امرأة كانت لرجل آخر قبلك، وكان الماخن الفرنسي المنحدر في دماي من القرن الثامن عشر أكثر حكمة من هذين. فقد نزع بي من هذه المشاغل النفسية قتالاً لي في بساطة مقنعة وهو يسخر من رواسب التركي، وما يدريك أن هذا الرجل الساق لم تكن له معها نفس المشكلة؟ » ص ٥٣.

« وانطلاق البطل من « المعاصرة » جعله يفت موقفاً نقاداً من التراث، ومن الواقع فهو يدين تاريخ الغتصاب الجنسي في هذه اللحظة، مع الغتصاب السياسي والعسكري الذي جرى ضد العرب مثلاً في حلة نابليون (٦)، وغيرهم من القوى الأخرى سواء كانت هذه القوى قوى الاحتلال أو قوى السلطة المستبعدة في الماضي والحاضر ويرغم ذلك فإن شخصية البطل شخصية إنسانية يترك هويته لمجرد وتقدم الرجل الطويل لها، وكما ضاعت في الماضي فقد ضاعت في الحاضر.

٢-١

ثم تتطور الشخصية الروائية وتحمل أبعاداً فنية ودلالية وطاقات تعبيرية في روايته الثانية « فساد الأمكنة ». فيجد أن كانت المحبوبة رمزاً للخصب والبقاء وتعهد الحياة في « حصاد النصف متر » لكن قوى الاستبداد حارلت دون ذلك. نراها تتطور من مجرد الارتباط بخصوبة الأرض وتعهد الواقع إلى الارتباط بالصحراء « الأم »

« والمناسج » فإذا كانت الأرض - الأم حبة وخصبة فإن كل ما تنتج لابد أن يكون على صورتها عضوية وحيوية، حتى الأحجار والمعادن التي تستخرج من جوفها... ولعل المناجم ومنايع الأنهار كانت تعتبر رحم الأرض - الأم، فتفتي كلمة بابلية واحدة (Pu) « السنبع »، و « السهر »، و « الرحم » « كبا »، فتعين الكلمة المصرية « بت » (bt) « رواق منجم »، « ورحم »، لذلك تفسر كلمة « بيور » (buru) السومرية بمعنى « الرحم »، و « البهر ». أضيف إلى ذلك أن بعض الباحثين فسروا كلمة « أن كوبيو » (An-Kubu) البابلية، بأنها تعني الجنين أو « الطرح » (Avorton) علماً بأن الكلمة تستعمل للدلالة على الركات - miner ne أو المعادن الخام المستخرجة من المنجم، وكانت العقيدة البدائية تجرى مقارنة أو معادلة بين المعدنة (Metalurgie)، وهي صناعة استخراج المعادن وتبقيتها، والقبائل (أو فن التوليد) (٧)

فيحمل الكاتب بعض شخصياته أبعاداً أسطورية مثل شخصية كل من أيسا، نيكولا ألبيا، أجد القديم، ويجعلها تتفاعل مع البيئة الصحراوية فتصاغل دينامياً، ويصل هذا التفاعل إلى حد التوحد والامتزاج حيث يرتبط نيكولا بالأرض والصحراء والقصور والرمال ارتباطاً دموياً، ويظفر بفرقه يصارع حرارة الحصيد في قلب الدريه وأفضا الرحيل والهروب من باطن الصحراء « الأم » فيقول: « أين هؤلاء المارين جميعاً، رباط دعوى حاشداً منهم من حارلت دون ذلك. نراها تتطور لمحبيته الصحراء متوجداً فيها فتأخذ الشخصية أبعاداً أكثر إيجابية عنها في حداث

وحضارته اخفى الانسجام بينها (٩) . ومن هنا ليس غريبا أن يشعر نيكولا بالعزلة ولا يجد غير الصحراء البكر تحويه . لكن قدوم الغرياء مثل الحواجة أنطوان والمهندس ماروي ، وإقبال هانم ، والملك والحاشية ، والحاج بهاء قد لطف بكارة الصحراء بدماء المولى الأبرياء .

وعندما يستشري الفساد في الصحراء - بعد فساد المدينة في حادث النصف متر - تغتصب « إيليا » ابنة نيكولا ، وتنتهك بكارتها مثلما انتهكت بكارة الصحراء . فقد أقبل الملك وحاشيته واستمروا في سكرهم وعريدهم والأنوار مظفة وأغضب الملك « إيليا » فوق رسال الصحراء يقول :

« وحينما حملها صاحب الجلالة بذراعيه الضخمتين من باب الخيمة إلى الفراش الوثير ... أدركت ذلك المحطور الذي انتهت إليه ... ولم تدر « إيليا » كم بقيت غالية ، وعندما انتهت وجدت نفسها مطروحة على الفراش الذي يتصدر الخيمة غير مغطاة أمام عيني صاحب الجلالة « ص ١٠٧-١٠٨ .

ولعل ذلك يفسر لنا سبب غضب الرجال الأبرياء من قدوم الغرياء إلى صحرائهم فالصحراء عندهم لها طوقوسها المقدسة في حياتهم لذلك كان معظم الرجال الزبدين يمشون فصح بكاره الصحراء لأنها بالنسبة لهم كائن مقدس لا يمزقونه بالمعدات والآلات والحفر ، هي بالنسبة لهم شأن الأرض عند الإنسان البدائي يمشي تحريمها ، فالمرء يرتكب خطيئة حين يجرح أو يفتضم أو يمزق الأرض بالمحزرة أو المرحل لأنهم بذلك يرتكبون خطيئة لا تغفر لأنها بالنسبة لهم بمثابة الأم المقدسة (١٠)

فالمرأة ترتبط بالخصوبة في « حادث النصف متر » لكنها تغتصب وتصبح ملكاً للغرياء ، وكذلك في « فساد الأمكة » ترتبط برحم الصحراء ، وعندما يعم الفساد بكارة الصحراء يفتن الغرياء بكارة إيليا ، ويصبح جنبها غريباً شأنه شأن البطل في « حادث النصف متر » وبرغم ذلك تظل الحيوية ملتزمة بعين الصحراء باسطة عند والدها « نيكولا » في سرايب الدرهيب حتى خرجت روحها شفاقة اختسرت الفوهات وأرسلت السيل والماء ليفيض ويلا تجاوبف الدرهيب . وهنا يؤكد الكاتب توحيد الشخصية برحم الصحراء الدافئ . وتصبح شخصية نيكولا أكثر إيجابية ، فإذا



لذلك تتعذب الذات بحثاً من واحة أمنة فلا يجدها إلا في احضان الصحراء ، لأنه فقد الانسجام مع حضارته لأن الحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع . فللحضارة وجهان وجه ذاتي ، وآخر موضوعي ، وإذا كان الجانب الموضوعي لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتي ، فإن الجانب الذاتي من ناحية أخرى لا تنضج هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعي وهضمه وأضاف إليه من عنده على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضاري فإذا لم تتم العملية على هذا النحو بين الإنسان

النصف متر فلا يترك محبته نهياً للغرياء بل يتوحد فيها ويفور في أعماقها « الرحمة » التي تحويه بالدفء والحنان ، وحينئذ تمتحه الصحراء « الأم » قوة اسطورية فيصبح هو الوحيد القادر على الميسوط إلى جوف الدرهيب ، ذلك الدرهيب الذي يشبه الأفعاضة الأنثوية للمحبوبة بما يجمله من ملامح اسطورية يقول : « لو أتيت للملمح أن يكون مرثياً ... لراى الدرهيب هلالاً عظيم الحجم لابد أنه قد هوى من مكانه بالسبأ في زمن ما وجسم على الأرض مناراً متعجباً . يحضن بذراعيه الضخمتين الهائلتين شبه واد غير ذي زرع أشجاره تنوءات صخرية ومجاويف أحدثتها الرياح وعوامل التعرية خلال آلاف السنين » ص ٧ إنه يفور في أعماق الصحراء لا لمعاً في الذهب مثلاً يفعل الغرياء لكنه يفعل ذلك بغية في البحث والتجوال ، فلقد أحب هذه العوالم الصحراوية بكارتها ونقلتها لكن معايير الحضارة السائدة ، قد لوثتها لأنها لا تبقي سوى الحصول على الثروة في أي مكان في العالم . لذلك يشعر نيكولا بالعزلة وانفصال الأنا لذاتية عند الأنا الجماعية ، وهذا الشعور بالعزلة ينبثق من محاولة الإنسان تنمية شخصيته بغض النظر عن حياة النوع الإنسان ، والإنسان لا يدرك شخصيته وأصالته وبقوته وتمييزه عن كل شيء إلا عندما يكون وحيداً ، وإلا عندما يستبد به ذلك الشعور الحزين الكتيب يأنزله والشعور بالعزلة الحادة يميل إلى أن يجعل كل شيء آخر يبدو غريباً معادياً وحينئذ يشعر الإنسان أنه غريب لا وطن روحه له (٨)



كانت المحبوبة في «حادث النصف متر» أنجبت من الغرياء وظلوا يعبثون في الديار، فإن نيكولا في فساد الأمكنة» تخلص من الطفل الذي يذكره بالمرار والحزنة.

ولعل الكاتب يعكس بذلك انتمائية الشخصية في مرحلة الستينيات. فينكولا يشعر أنه مرتبط بخطية «إيليا» برغم أن الملك هو الذي ارتكب هذه الخطيئة منذ هزيمة سنة ١٩٦٧ وشعور الشباب بالأحباط وميلهم للعزلة والانتكاس نتيجة خطأ الملوك والقادة وانغماسهم في الملذات، وبرغم أن بذرة هذه الرواية نبتت أثناء رحلة الكاتب إلى الصحراء الشرقية إلا أنه استشراف الخزينة في روايته فيقول: «لم تكن الخزينة قد وقعت بعد، لكن الفكرة ولدت في الوقت الذي كانت فيه أرمهاصات الخزينة واضحة. على أني كنت في هذا الوقت قد تجاوزت المعاني الشائعة عن الوطن والشعب، وكنت أقتررب من الذات، فحيث تهزم الذات الفردية يترجم الوطن» (١١)

ومن هنا يتضح ارتباط الحيوة والأرض والصحراء بالواقع الحاضر من خلال تطور الشخصية الروائية التي حملت أبعاداً أسطورية لتعبر عن أوضاع الحاضر.

(٢)

١-٢

وكما ارتبطت شخصية المحبوبة بالحضرة، فقد ارتبطت الشخصية الروائية بالطغوس الأسطورية أيضاً. وتعد هذه الطغوس من المظاهر الحركية للحياة النفسية وما تكشف عنه هو بعض ميول وحاجات ورغبات لا مجرد تمثيلات وأفكار، وترجم هذه الميول إلى حركات كالحركات الإيقاعية الوقورة ونظم الطغوس أو السوروات الشهوانية العنيفة. فالطغسية هي الشكل المثمن للتدريب والأفعال التي تفرضها السلطة والتي تتكرر أليادون ذكاء، وتجري مجرى الشعائر الطغسية. . . سواء كانت طغسية ظاهرة في شكل حركات وأفعال خارجية يقوم بها الناس، أو كانت طغسية مضمرة أو ضمنية في أشكال وسواسية مستوحاة ومسيطر على مشاعر الناس وعقولهم (١٢) وقد اتضح من الطغسية الظاهرة في روايته «حادث النصف متر» أنها غلبت الطغسية المضمرة على نمسج روايته «فساد الأمكنة». ففي حادث النصف متر يتكرر لقاء الراوي بمحبوبته في شقة زينهم - نظير إعطائه جنيهاً



في كل مرة - ويمارس مع محبوبته الجنس، وظلت هذه اللقاءات تتكرر ألياً حتى أوشكت أن تكون قطعاً يرمياً، بل اكتشف أيضاً علاقة حبسية ببعض أصدقائه وأدرك أن علاقتها معهم بدافع الرغبة والشهوة والممارسات الجنسية. وظلت العلاقات الجنسية بينه وبينها مستمرة في شبه طغوس يومية مكروية ومعادة. بل إنه قبل أن يعرف هذه الفتاة كان يمارس هذه الأفعال مع بعض الفتيات الأخريات. وكل من يمارس معها هذا الفعل تزوج فيتركها ويلقى بغيرها في شبه حركات آلي.

ولعل هذا يعكس روح الرتابة والملل التي تنتاب الشخصية لرتابة الواقع الحياتي. فيا حدث أباه عثمان أغا، والرجل الفرنسي، يتكرر في الحاضر.

٢-٢

أما الطغسية المضمرة فتتضح في ممارسات ومعتقدات الشخصية الروائية في «فساد الأمكنة» خاصة في ممارسات أيسا، وعبد زيه، وإيشر، والمم أوشيك. حيث يتحدون في الخمر والتغيب عن سبيلك الذهب، وعندما يستخرجونها يستولى عليها الغرياء، وحاشية الملك، فيشتد ضيق أيسا لأن الذهب للغرياء وأهل المكان مله بطن أو بطنين» ص ٢٦. وعندما يغضب ويقرر أن يتأخذ هذه السيكة - لأنها استخرجت من رحم أمهم الصحراء المقدسة - تمنعه طغوسهم وعاداتهم الأسطورية من الكذب خاصة عندما ذهب

بها إلى مقام جدهم الأكبر القديم كركا لولناك فيحاول الكاتب أن يبرز العادات والطقوس الأسطورية التي تحكم معايير الحياة عند هؤلاء القوم الأبرياء عملاً شخصية الجد القديم ملامح أسطورية فيقول: «... تعتقد قبائل البجاء أنها مخلقة على روح جدهم الأكبر القديم ذلك الذي أمضى عمره في كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض يصل للمكان ويتعد حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخره، بينما انطلقت روحه تحفر القمم، وتغفر منها يتابع الماء لتنشأ لها غابة في الوادي تحتمها» ص ٢٧.

وهنا يتضح أن الشخصية التي تتفاعل مع رحم الأم الصحراء تتحول إلى شخصية أسطورية معطاة، مثل «إيليا» حيث فسّطت الأساطير والسيول والمياه في الحروب بمجرد خروج روحها، والجسد القديم بمجرد موته في كهف داخل الجبل تحول جسمه إلى كائن أسطوري يفجر ينابيع المياه في ربوع السواحل، وللي صخرة أسطورية أشبه بصخر الكائن الذين توحد فيها الزناتي في «التاجر والمجنون» (١٣). فازناتي عند البساطي وأيسا عند صبري موسى كل منهما يقاوم الغرياء ويتحدى مجسماتهم. وكل منهما ينطلق من إيمانه بموروثه القديم، وطغوسه الحياتية، فالصخرات عند البساطي لها سحر أسطوري مستمد من فارسهم القديم، وعند صبري موسى ترتبط الصخرة بجسد الجد القديم الذي أقي في عبادة المكان، فيصبح للمكان قوة أسطورية يستوحها الكاتب من الشرائع الأسطورية، والمعتقدات البدائية، تلك المعتقدات التي - أنت أيسا يعود بالسليكة إلى مكانها، وطست السرقعة من شيم أجدادهم، وهذا يؤكد ارتباط الرجال الأبرياء بالقيم التراثية، والعادات الطغسية لأنها قيم تدل على البكارة والنقاء. لأجل ذلك تنجر على الحطب من التحلهم بالأرض، فتصعب المحبوبة والأرض معاً. بينما الغرياء عندما يتحكمون بالأرض لا يتعلمون مع هذه الممارسات الطغسية، لكنهم يتعاملون مع القيم المادية الكامنة في باطن الأرض كالأذهب والمعادن يستخرجونه لأغراض نفعية. فالكاتب يستدعي الطغوس الأسطورية القديمة التي نشأ عليها أيسا ورفاقه حيث يستثيرون جدهم القديم في كل تصرف يقومون به.

ولعل الكاتب لجأ إلى هذه الطقوس الأسطورية التي تصور عادات هؤلاء القوم وطقوسهم الحياتية وشرائعهم الخاصة بهم كي يمسد القلم الإيمانية التي تنبع من نقاء الشخصية وطهارتها، ذلك النقاء المستمد من مبادئهم ومعتقداتهم التي ترسختهم بقدمية المكان، فيطبق « الشيخ عل » أيضا طقوسهم الخاصة بمقابل الخطيئة، وهو السير فوق جرات النار، فإذا كان عل حق خرج سالماً، وإن كان خطئاً أصابته بلهبها، وأيسا يعتقداته البدائية يؤمن بأن النار لن تصيبه يقول: « وقد قدمه وخطو على النار مفتوح العينين على الأفاق لعله وتها كان ينظر بفكرته الصافية في أفوار الزمان القديم حينما ألقى نبوءة نصر بثلاثة من رعاياه في النار موتين، فخرجوا منها عاقلين الوثائق لم تفس النار حتى ثابهم. ص ٣٦

إن الكاتب يضع بكارة للمعتقدات البدائية الأسطورية في مقابل زيف الحضارة السائدة، فأيسا يخشى بالسبيكة ليطلع عليها جده القديم لكن الغرياء الصغرى به حمة السوقة، وكان من يتشبه ثروات أجداده يتهم بالسوق، ويعاقب على المال. بسل يوظف صبري موسى السفورس الأسطورية المرتبطة بالشخصية وتقديم القرابين، وإقامة الطقوس والشعائر طلياً للبركة، فقد أمر الحاج بهاء البولي ببيع حبلين عند النجم قبل البدء في العمل بقصد جلب الخير والسعادة ولعل هذا يعد تأكيداً على أهمية القرابين الحيوانية، إذ أن القرابين الحيوانية، أقدم من زراعة الأرض، وفي الأصل كان الجزء السائل الذي هو الدم يخصص للأله (١٤) لذلك لابد أن تراق الدماء تقريباً للأله وللجد القديم باعث الحصب ومفجر ينابيع المياه.

وتتضح الطقوس الأسطورية في اقامتهم شعائر الصلاة على موتاهم وإفانهم المياه في البحر لتطهير الموتى. كما تتضح في صراع عبد ربه مع عروسة البحر، فقد جعلها الكاتب ثورة أسطورية وبدلاً معاصراً. ففي ظل انقلاب المعايير الحياتية بأحد من يعمل فرصة من لا يعمل، فتجد أن « عروس البحر » وهي حصاد عبد ربه من الصيد تنسب إلى الملك في المتاحف حيث أهدى أنطون الملك سمكة عبد ربه السمكية « عروس البحر الجنية » وعليها ورقة مكتوب عليها اسم الملك، وتاريخ صيده لها.

إن الواقع الحياتي عند الشخصية الروائية في عالم صبري موسى أصبحت تحكمه معايير الأسطورة حتى كاد الواقع أن يصبح أسطورة. ففي عالم تجري فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقة لا نشك لحظة في تحول الأسطورة بكل أشكالها وإملياتها - إلى واقع معاش، فتتحول منطق الحياة وتحول الإنسان إلى إنسان غير عاقل، غير منطقي وتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط (١٥)

فيتحكم في حياة هؤلاء البسطاء قوى مسيطرة هي قوى الغرياء ورجال السلطة، حيث يميلون واقع هؤلاء القوم إلى واقع أسطوري فيساق أيسا إلى العمل وهناك في البشر يلقي حظه بينا خليل الباشا يسكن في المدينة وتنام زوجته مع ماريو على شط البحر كي يتمتع بسياك الذهب بينا تفج رائحة الموت من جثث الرجال الأبرياء في قاع البحر.

لذلك تواجه الشخصيات الروائية خاصة شخصية أيسا، وأيسر، ونيكولا، وعبد ربه، وإليسا تناقضات قائمة في الواقع الحاسف. إذ ينسا يبحث نيكولا عن انحصار الصحراء بغية في التفاضل مع أجيته ليحت الميلاء الجديد، نجد الملك يغتصب ابنته الوحيدة، وحذيثا يحل المقام والجند بدلًا من الحصب والنساء. وتحل



القيم الفاسدة محل الطهارة والنقاء. ولا يجد نيكولا مفرًا غير العزلة خاصة عندما تهزم الذات وتتمثل المشكلة في أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن الإنسان، بل إن الذات نفسها أصبحت غريبة. بل إن الذات أصبحت متشككة بالنسبة لذاتها (١٦) وهذا ما يقصر لجوء أليسا إلى قاع الدرع حتى تلقى حظه وبلوغ نيكولا إلى باطنه يواصل عذاباته المكررة.

(٣)

١-٣

ويشكّل المكان عنصراً أساسياً في بناء الشخصية عند صبري موسى، ويتضح ذلك بدءاً بتسميات الكاتب لرواياته. « حادثة النصف متر »، « فساد الأمكنة »، « السيد من حقل السبانخ » فكلمها تدور في تلك المكان، إلا أن رواية « فساد الأمكنة » هي أكثر رواياته ارتباطاً بالمكان. ولما كانت الشخصية ترتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً خاصة في « فساد الأمكنة » لذلك أثر البناء المكان على بناء الشخصية من واقع متقلب المعايير، ففي « حادثة النصف متر » يقع الحدث الروائي في بؤرة المكان، ليتعرف الراوي على حبيبتة في مسافة لا تزيد عن نصف متر داخل الأوكويس، ويظل يلتقي بها في الحدايق والطرقات ثم يستفيهم السيد زعيم في شفته مقابل مبلغ من المال. ويصبح المكان هو الفلك الذي يمارس فيه الراوي الجنس مع محبوبته في المدينة المتلاذلة الأضواء. وتصبح المدينة بؤرة للتناقضات الحياتية، فالرجال يفنون زواجهم، والزواج تحن أزواجهم، والمحبوبة تحزن حبيبها مع حبيبته. والمحبة يتخلل عن حبسها وتركها للرجل الطويل. كل ذلك يبعث في نفس البطل احساس بالامبالاة، وعدمية الذات، لذلك عندما يتقدم الرجل الطويل لمحبوته يوافق بطريقة صريحة مهذبة، وكان فساد المدينة وضياها مؤشراً لفساد الذي يعم الأرجاء الأخرى كالصحراء والقضاء.

٢-٣

ثم تأتي روايته الثانية « فساد الأمكنة » لتبرز الأمكنة الفاسدة بصورة مباشرة. بل إن هذه الرواية أهتم الكاتب فيها بتصوير حالات التفاعل الدينامي بين الشخصية والبيئة المكانية. ولعل تفاعل الكاتب مع هذه البيئة هو ما جعله يفضي ملامح

أسطورية على الشخصية والمكان . فيذكر أن قبله مرحلة إلى الصحراء الشرقية سنة ١٩٦٣ ولد عنده روح الخلق والابتكار يقول : « كان يخيّل لي أنني أول من يضع قدمه على ترابها فاستواء رملها وتقائها ونظافتها . كل ذلك يمنحك شعوراً طافياً بالبكارة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت في خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر . وبعد مدة وجدت أنه قد تجمع لدى ما يشكل عالماً روائياً ، وكنت أحلم بلحمة أرومال أبكى فيه كل شيء ، وتفجر في داخل شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان أو مكان طفولته أو شيا به هو البيئة التي تمنحه أسباب العمل والخلق والابتكار » (١٧)

لذلك كانت هذه البيئة هي الدافع الرئيسي لإضفاء الملامح الأسطورية على الشخصية الروائية . خاصة وأن هذه البيئة تحمل رؤية أسطورية ، فالعقل الرئيسي في هذه الرواية هو المكان ، ومن بعده الشخصية التي تتفاعل مع هذه الأمكنة ، فيتناول صبري موسى عذابات الشخصية منذ أن كانت الأمكنة نطقة وضيئة إلى أن أصبحت قاسية تعجز برائحة الموت ، فتجد نيكولا يرفض الإقامة مع زوجته وابنته في إيطاليا ، ويتعامل مع البيئة البكر ، لأن الخطورة السائدة قد أسفدت كل شيء ومن ثم أختار الكاتب أن يكون الصراع بين المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الانسانية في شومها . حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأجناس والسلالات ، وبين البر والبحر . إنها رؤية أسطورية تستعير عالماً بدائياً بسيطاً لتواجه به عالماً معقداً بتكنولوجيا الحضارة ورفضها في الامساك بتداسع الشرة في أي مكان من العالم » (١٨) . ولعل ذلك يعكس رؤية الكاتب تجاه التراث حيث يرفض الحضارة السائدة التي حولت المدينة إلى أرض خراب ، وامتنعت آثارها إلى الصحراء فأبسطها . إنها الرغبة في العودة إلى العالم البكر سالم الخصوبة والثراء وظل نيكولا يواصل تحديه ومقاومته حتى لو كانت المحاولات ضئيلة يقول : « كانت عظمة نيكولا في أن يعرف تلك النتيجة سلفاً ومع ذلك يواصل اللعب » ١١ فيرغم هزيمة نيكولا أمام الملك والحاشية إلا أنه لم يستسلم وظل قائماً في باطن الدرع يتنظر انتظار الخلاص ، وكذلك ظل سيفز يواصل طقوس عذابه بين الصخور لأنه يعلم دائماً أنه سوف يضع

الصخرة الضخمة على قمة الجبل الشاهق » (١٩) .

وهكذا تظل شخصيات الرواية تبحث عن الخلاص في ظل واقع أسطوري . وتتحول الشخصية من شخصية انزيمية في « حادّات النصف متر » لأن ارتباطها بالمكان لا يشكل عتصراً أساسياً بل لا توجد أمكنة نقيه من أدران الواقع ، إلى شخصية واعية بمساعيير الواقع الحاضري . وتتحدى قيمه الفاسدة بفرغم إدراكها المزعومة لكنها تتجاوز لأنها أدركت القيم الحية النابضة في جوف الصحراء وفي عمق الدرع . فموت إيليا في باطن الدرع كان بقية في تحقيق الذاتية وسعيها وراء تمصن نفسى مع الأرض الأم "Symbole d'identification" لأن الحسيلة والحجارة تولدنان من التراب الملتصق . لذلك تلجأ الشعوب البدائية إلى « الشفن الطقسي » في جوف الأرض « أوف حفرة » إساً طلباً للشفاء أو لتحقيق معتقدات مسارية » (٢٠) ولذلك كان موت إيليا في عمق الدرع كي يمنح روحها الحيوية والتحديد شأنها شأن الجسد القديم « كوكا لوانكا » ♦

## هوامش البحث

١ - نشرت رواية « حادّات النصف متر » سلسلة في مجلة صباح الخير سنة ١٩٦٢ ، ثم في الكتاب اللحي عند مؤسسة روزيلوف سنة ١٩٦٣ ، سنة ١٩٧٢ ، ثم آخر طبعه سنة ١٩٧٦ . الحية المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ ضمن الجزء الأول من الأعمال الكاملة لصبري موسى . واعتدنا في هذا البحث على طبعه « دار التنوير »

٢ - عطر للكتاب فكرة كتابة هذه الرواية عندما قام برحلة إلى الصحراء الشرقية سنة ١٩٦٣ تم كتبها في الفترة من ١٩٦٨ - ١٩٧٠ . ونشرت الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ ، والطبعة الثانية طبعه الكتاب اللحي سنة ١٩٧٦ ، ثم دار التنوير سنة ١٩٨٢ ، وأخيراً عن طبعه حية الكتاب ، القاهرة سنة ١٩٨٧ في الجزء الأول من الأعمال الكاملة . واعتدنا في هذا البحث على طبعه دار التنوير .

٣ - نشرت هذه الرواية سلسلة مجلة صباح الخير من ٣ سبتمبر سنة ١٩٨١ إلى ١٤ يناير سنة ١٩٨٢ .

٤ - د . أحمد كمال زكي . التمدد الأخير الحديث . أصوله واتجاهاته . دار البضعة العربية سنة ١٩٨١ ص ٢٥١ .

٥ - أنظر : سبينتو موسكان : الحضارات السامية القديمة . ترجمة د . يعقوب بكر . دار الكتب العرب . القاهرة ص ٧٥ . حيث يرى أن صورة المرأة توحى بصاحب الأراض وتصور بصورة امرأة عارية تقدم ثديها للزواج . أنظر : جيليف لنسن وأخرون . التاريخ العرب القديم ترجمة د . فؤاد حسين على مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٨ ص ٢٢٠ - ٢٣١ وأنظر : د . ولاء علي سليم . الأم بين وكلفة والصبر . دراسة مقارنة . المطبوعات . الكويت سنة ١٩٨٢ ص ٢٢ .

٦ - د . مدحت الجبار : لثلاثية الانسان . حية الكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٢٤/٢٣

٧ - د . أحمد ديب شعير . الساء والأرض رحلة في المعتقدات العلمية والخيال الأسطوري مجلة الفكر العرب لبنان . ع ٤٤ كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص ٥٣

٨ - نيكولا برديفانف . العزلة والمجتمع . ترجمة فؤاد كامل . حية الكتاب سنة ١٩٨٢ ص ٩٢

٩ - د . نيلة إبراهيم . قص الحداثة . فصول صغير سنة ١٩٨٦ ص ١٠٠

١٠ - د . أحمد ديب شعير . سابق ص ٤٥

١١ - أنظر : مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات . فصول مارس سنة ١٩٨٢ ص ٢١٠

١٢ - أنظر : د . شاكر عبد الحميد . السهم والشهاب . دراسة في القصص والرواية . مطبوعات الرافعي . مطبوعات الرافعي سنة ١٩٨٦ ص ١٤٠ وأنظر : للملامح الأسطورية في رواية المسافات . مجلة القاهرة مايو سنة ١٩٨٨ ص ٤٢ - فقد نقل الدكتور شاكر عبد الحميد هذا البحث من الكتاب للشار إليه وأعاد نشره بمجلة القاهرة في العدد المذكور .

١٣ - أنظر : محمد البساطي في روايته « البحر والغاي »

١٤ - تركي علي الربيعي : مدخل إلى فهم الفرائد البشرية . الفكر العرب بيروت كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص ٢٩

١٥ - د . مدحت الجبار . الرؤية الأسطورية في فساد الأمكنة . فصول مارس سنة ١٩٨٢ ص ٢٨٠ ونشر هذا البحث أيضاً في كتابه « ثلاثة الإنسان » حية الكتاب ١٩٨٧ ص ٣٤ .

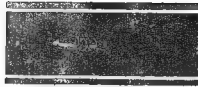
١٦ - د . نيلة إبراهيم . سابق ص ٩٩

١٧ - أنظر : مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات . سابق ص ٢١٠

١٨ - د . مدحت الجبار الرؤية الأسطورية في فساد الأمكنة فصول مارس سنة ١٩٨٢

١٩ - د . عبد المعطي شعراوي أساطير أفريقية . حية الكتاب سنة ١٩٨٢ ص ١٤٢

٢٠ - د . أحمد ديب شعير . سابق ص ٤٣ .



## شاعرية اللغة في روايات فؤاد قنديل

حامد أبو أحمد

٧٨ • اللغة العربية • العدد ٨٦ • ٣ محرم ١٤٥٨ هـ • ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م

المحدود عادة وفي اتجاهها الذاتي ، وذلك على نفس القدر الذي تقترب به الرواية من المحمة « لكن فؤاد قنديل استطاع أن يبرز هذه السمة في رواياته ، وظهر ذلك بشكل خاص في روايته « شقيقة وسرها البائع » . إن أفضل تعليق - في رأيي - تخرج به من قراءتك لهذه الرواية هي أنها قصيدة شعرية طويلة من القرية المصرية . وقد برع فؤاد قنديل في هذه القصة في استخدام تكتيك يتمثل في وضع مجموعة من القصص في إطار واحد يضمها جميعاً بحيث بدت جميعها حلقات متتابعة في سلك واحد ، كما برع في إضفاء روح شاعرية حلقة على الأحداث والشخصيات والأماكن والجمادات حتى جاءت جميعها مثل منظومة جميلة التسج جميلة القسمات . لم يلجأ فؤاد قنديل إلى الواقعية الفجة المسطحة - مثلاً بفعل الكثيرون - للتعبير عن عالم القرية المصرية ، وإنما وضع هذا العالم البسيط في إطار شاعري عكس ، وبسطه في لغة مجنحة حذبة ساحرة .

### محاولات أولى

وبالطبع فقد سبقت للكاتب محاولات أولى في هذا الاتجاه نجدها في روايته : « أشجان » التي نشرت عام ١٩٨١ ، و « السباب الأزرق » ( ١٩٨٢ ) . رسوف تتوقف هنا قليلاً عند الرواية الثانية . فبالرغم من أن هذه الرواية نشرت عام ١٩٨٢ إلا أن الكاتب ينص في نهايتها على أنها كتبت في بنها في يناير عام ١٩٨٠ ، ولا ندرى هل كانت الأولى في الكتابة أم لا . ولكن - على أية حال - فإنه من الواضح أن الكاتب كان في تلك الفترة في بداياته وأنه كان لا يزال يتلمس طريقه نحو النضج والاكتمال . وقد حاول فؤاد قنديل في رواية « الشاب الأزرق » أن يقدم قصة جديدة ذات مذاق خاص يخلط فيها بين الواقعية والصورالية والأسطورية ، ويحاول تمثل عوالم سلفافور دالي وكافكا ومارسيل بروسر ، وأن يقضى على طريق من سبقوه في هذا الدرب مثل محمد حافظ رجب لكنه - في رأيي - أخطأ في محاولة المزج بين هذه الاتجاهات المتناقضة ، بينما نجح نجاحاً كبيراً في توظيف اللغة توظيفاً شاعرياً . يقول الدكتور محمد شاكور عبده مقدم الرواية - التي امتدح أيضاً الجميع بين اتجاهات أدبية متعددة واعتبرها رواية لم يسبق لها مثيل على الإطلاق : « اتجاهات ثلاثة وربما أربعة في رواية واحدة ، وعمل

الذي يعيشه النقد بخاصة والثقافة بعامة في بلادنا . ولعل إحساس فؤاد قنديل بهذا الوضع هو الذي دفعه إلى كتابة دراسته عن عمد متدور الذي كان يمثل فترة من فترات ازدهار النقد والثقافة في الأدب العربي .

وفؤاد قنديل هو أحد قصاصينا المعاصرين الشبان الذين استطاعوا أن يفتخوا في فن القص من روحهم وحساسيتهم الجديدة ، وأن يقدموا أعمالاً متميزة في بنائها الفني وأسلوبها وتقنياتها . ولن نستطيع في هذه المقالة القصيرة أن نتناول عالمه القصصي الخصب من جميع جوانبه الفنية والدلالية والشكلية ، ومن ثم فلنأخذ سوف نقصر كلامنا هنا على جانب واحد فقط هو « شاعرية اللغة في رواياته » .

ومعروف أن الفن القصصي الذي تتضح فيه سمة « الشاعرية » هو القصة القصيرة ، فهي أقرب أنواع القصة إلى الشعر الغنائي ، على عكس الرواية التي يسود فيها الطابع للمحكي .

يقول أبيان ريد في كتابه « القصة القصيرة » ( ١٩٧٧ ) : « تتفق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية في إطارها

فؤاد قنديل قصاص لم يأخذ حقه بعد ، ولم يدرس باهتمام يتفق مع مكانته الروائية . فقد صدر لهذا الكاتب - منذ عام ١٩٧٨ حتى الآن ، ثلاث مجموعات قصصية هي « عقدة النساء » ( ١٩٧٨ ) و « كلام الليل » ( ١٩٧٩ ) ، و « المعجز » ( ١٩٨٣ ) كما نشر ست روايات هي « أشجان » ( ١٩٨١ ) و « الشاب الأزرق » ( ١٩٨٢ ) ، و « السقف » ( ١٩٨٤ ) ، و « عشق الأعرس » ( ١٩٨٩ ) و « شقيقة وسرها البائع » ( ١٩٨٦ ) و « موسم العنف الجميل » التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٧ . وفؤاد قنديل أعمال أخرى منها دراسة عن « محمد مندور شيخ النقد » صدرت خلال الشهور الأخيرة ، ودراسة أخرى عن « الأدب الأفريقي » فضلاً عن مجموعات قصصية تحت الطبع . كل هذا ولم يلتفت أحد حتى الآن ، بشكل موضوعي ، لفؤاد قنديل وهذا إن دل فإما يدل على الوضع الآليم

ذلك فأنتم تستمع بها للثمة كلها، ويطلب لك أن تقرأ مرة ومرة . يجذب فيهادفة اختياره للكلمات والتركيز الشديد في الجملات . . وتدغدغك الإيحاءات التي تنبع من كل سطور الرواية والتصوير الجيد للواقع بلا واقعية، والرمس الكاريكاتوري الذي يستمدح الأول مرة في الرواية . لا للشخصيات ولكن للأحداث .

أما عن الثمة فلا شك أن كقاري قد استمعت بها ، وذلك لما أبداه المؤلف الشباب من قدرة كبيرة على رسم الشخصيات والأحداث وكانت متعة الكبرى تأتي من دقة اختيار الكاتب للكلمات ، وبراعة تصويره للمواقف ، وامتلاكه لزيام اللغة ، وقدرته على تقديم لغة جديدة فيها إغناء وسحر وتكثيف . ولذلك لم أندش عندما حكى الدكتور محمد شاكر عبده في تقديمه أن كان في إجازة بالقاهرة في صيف عام ١٩٨٠ وذهب إلى البيت العامة للكتاب لزيارة صديقه الشاعر الكبير المرحوم صلاح عبد الصبور ، رئيس الهيئة في ذلك الوقت ، ففرض عليه ( أي على الدكتور شاكر ) أن يقرأ رواية مكتوبة بخط اليد كانت أمامه ، وقال له أقرأها وقل رأيك ، فسأله عن السر في ذلك فقال لقد أحضرها في أدب من أدبائنا الشبان طلبها نشرها بالهيئة فتركها على مكتبي هذه الأيام ، وبالأس فلفظ ، وفي فترة انتظار لدقائق فتحت الرواية وألقيت نظرة أولية على بعض سطورها ، فجلذبتني وقررت أن أحملها معي لفراحتها (٧) . من هذا الكلام يتضح أن الذي جذب الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور ، خلال إلقائه لهذه النظرة البسيطة سل بعض سطورها هو لغتها الشعرية التي تروق لشاعر كبير مثله .

لكن يبدو - كما ذكرت من قبل - أن فؤاد قد قبل ، في هذه الرواية كان في مرحلة يتلمس فيها طريقه نحو النضج ، ولذلك فتجاذك في الرواية بعض المشاهد التي تحس أنها دخيلة تماماً على سياقها الفني . فالرواية منذ بدايتها حتى نهايتها تنسب لما يسمى بالأدب الواقعي : أم أحد التي مات عنها زوجها وترك لها طفلين تقوم على تربيتهما وإرضاعهما ، وعشمان الشحات الذي يطعم في الزواج بها ، وهو نموذج للشخص السوقي الطامع المتسلط الذي يغيي الوصول إلى العيش من أي سبيل ، سواء بالافتراء أو الكذب أو الاستغلال أو المتاجرة فيها هو حرام . ويعد الكاتب - أو بالأحرى

يشتف - ثمة منذ البداية يدلف منها إلى هذه الأسطورية تتمثل في شئ أم أحد أو أندلواها التي تنبت في كل مكان من جسدها ، والتي يتغذى عليها ولدها من زحلها السابق ثم أولادها من زحلها الحالي « عشمان » ثم عشمان نفسه الذي لم يجد له - في وقت ما - مكاناً في التلويح الطبيعيين فظل يحس في جسدها حتى ظهر له شئ في مكان آخر وفي النهاية تلغعه نزعته الاستغالية إلى تكوين شركة للألبان يكون موردها الوحيد الذي تحتاج منه هو ألبان أم أحد . ويبدأ نجد الكاتب قد حاول أن يحس بقصته في طريق آخر غير الطريق الواقعي الذي يمثل الإطار الحقيقي لها . ومن ثم جنى إلى هذا الرمز الذي لا يتدخل بشكل فني عكس في بناء القصة . ولو أنه اقتصر على حدود الواقعية ، مع تقديمه هذه اللغة الإيحائية للثمة ، وهذه الجمل المكثفة لكن لقصته هذه وقع أجمل وصلدى أروع وأفضل . أما الخلط بين الواقعية والرمزية والأسطورية والأسطورية في إطار واحد فإنه يصبح من الصعوبة بمكان السيطرة على النسق الفني الواحد للرواية ، ثم إن هذا النوع من الخلط يحتاج إلى كثير من التدريب والمران وامتلاك ناصية كل الأدوات الفنية والجمالية . وقد لا يتيسر ذلك للكاتب في بداياته .

لكن اللغة - كما ذكرنا من قبل - في رواية « الثاب الأزرق » تلعب دوراً كبيراً في إضفاء أهمية كبيرة على هذه القصة . إن الغرض من هذه القصة يشعر بلغة اختيار كاتبها للكلمات ، ويحسبه للموسيقى الذي يجعله يربط بين الجمل في نسق إيقاعي



اعتاد ، ويقدرته على تصوير المواقف في لغة شاعرية متدفقة . يقول في أول سطر من الرواية : « مسرعا صعد درجات السلم . كان يحس بالجوع . دفع الباب . توجعت عيناه إلى موضع أعم المجهود ثم بعد ذلك بأسطر وأراح رأسه على صدرها السمين . دار بجذعه الأسفل حول صدرها . مضى يرشفت طعامه اللذيذ » (٨) فهنا نجد يبدأ أول جملة في الرواية بالخال « مسرعا » ، وتقديم الحال هنا له نكتة بلاغية تتمثل في إعطاء أهمية أكبر لحدث السرعة لا لصعود درجات السلم . ثم تتوالى الجمل قصيرة مركزة مكثفة تعبر عن الحالة بأقصر طريق وأوجز لغة . ومن ثم تكون « النقطه » هي علامة الفصل السالدة في مثل هذه الجمل القصيرة . وتطول الجملة أو تقصر وفقاً لتتابع الفكرة ودقتها في تصور الموقف وتنعما يقول « كان يحس بالجوع » لا نجد كلمة أو كلمات زائدة من مثل « كان يحس بالجوع » بغير كبد ، مثلاً لأنه إما يريد أن يبرر فقط عن حالة الإحساس بالجوع ، ويتكلم هذه الكلمات الثلاث للتعبير عن ذلك . ولكنه عندما يقول « أراح رأسه على صدرها السمين » لا يريد التعبير فقط عن مجرد إراحه الرأس على الصدر وإما يريد أن يبرز حالة السمنة التي يوصف بها صدرها ، ومن ثم كان لا بد من إضافة هذه الصفة . وفي مثل ذلك في باقي الجمل . ونحس القصة على هذا النحو من الدقة في اختيار الكلمات ، وترتيب الجمل .

ثم إن المؤلف يبدأ ، في هذه القصة ، في وضع البور الأولى لتلك اللغة التصويرية التي سوف تمتد مساحتها فيها بعد وتنتشر أكثر وأكثر في رواياته التالية . يقول في أول صفحة من الرواية : « أسندت الأم رأسها إلى الجدار ، وتركت جسدها الطويل العريض وأبقا يدها على ولدها . ويقول في الصفحة التالية مباشرة : « كف الولدان عن رشف الحليب بعض الوقت ، واسترخيا في ظل نجفها ، كما ترقد القرية وديعة في حضن الجبل » . ويقول في صفحة ٢٠ : « مضت تتوكل على عصا ظنونها وتفكر في عشمان الشحات » . وفي ص ٦٥ : « تدافعت قوافل الأيام وهي تعبر صحراء الزمن » . فبهذه الصور القليلة التي وردت عرضاً في رواية « الثاب الأزرق » سوف نصبح ، بصورة أوسع وأكبر ، قاسماً مشتركاً في كل الروايات التالية ، وبالأخص رواية « شقيقة وسرها البائع » .

الذى يقوم على بث الروح الحية في الكائنات الجامدة ، وبث الروح العاقلة في الكائنات غير العاقلة . يقول في صفحة ١٢ : « بدأ الباب كأنه يود مطاوعتى من أوسطه ، لكن طريفة العلوى والسفل يأتیان الاستجابة ويصران على التمسك بالأرض والسقف » فهنا نجد الباب قد تحول إلى كائن حى يتعامل من هذا المنطلق مع الشخص الذى يمسك به . ويقول في صفحة ١٤ : « وجدت باب الشقة مذقوقاً في مكانه ، يؤدى واجبه الليلى لم يستبسل لم يتعرض له أحد بالصنوان . كل من المنزلاج الصغير والمنزلاج الكبير في خضاقه ، والمساحة الزجاجية الصغيرة سليمة ، والشبكة الحديدية من خلفها كما هى لم تمس » . ويقول في ص ٢١ : « أما عادة الليل فقد عهدتها بأنى متدللاً متنجلاً ولطالما فوجئت بأستاره السوداء تسدل على الكون دون مقدمات وكأنها بلغت بالأسر في آخر لحظة » . وهكذا تمضى هذه اللغة التصويرية الشاعرية على طول الرواية بعد أن أخذت حيزاً أوسع ، وأصبح المؤلف أكثر اقتدار على صياغتها وتشكيلها وصبها في قالب يتناسب ويتكامل مع تدفق تيار الأحداث والشخصيات ، مما ينفى روحاً شاعرية خضفاعة على أحداث الرواية وشخصياتها جميعاً .

### الأصول التراثية والمذهبية لهذه اللغة

ظهرت خلال العقود الأخيرة ، في جميع أنحاء العالم ، اتجاهات جمالية يتعامل كتابها مع اللغة وكأنهم في معمل ، فيحاولون التجريد ما استطاعوا ، ويبدلون كل الجهد في بلوغ أقصى درجة من الدقة والإحكام . ويرى هؤلاء أن اللغة هى المساعدة الأولى للعمل الأدبى ، وهى لحمة ورسدها ، وفيها يتركز كل الخطاب الأدبى ورسالة من النص وهده . إنهم يعملون من أجل إعادة إبداع الكلمة كهدف في حد ذاته ، وليست بصفته أداة أو وسيلة فقط للعمل الأدبى . وهذا الموقف يتفق تماماً مع الكثير من أسس علم الأسلوب الجديد ، كما أن هؤلاء الكتاب يقفون في وضع متواز مع مدارس التصوير المعاصرة التى تحمل من اللون في حد ذاته هدفاً وغاية للعمل الفنى .

كما أن موقف الكاتب من الواقع أخذ في التحول بحيث أصبح الواقع أكثر عمقا ويمثل دلائل أكثر وأعمق مما هو عليه في الظاهر . ولهذا يقول جارتيا ماركيز في



العزلة ، التى صدرت عام ١٩٦٧ ، لكنها سابقة من حيث اختصار الفكرة<sup>(٥)</sup> .

ورواية « السقف » رواية رمزية بكل معنى الكلمة ، والرمز فيها أكثر نضجاً وأكثر اكتمالاً من الرمز في رواية « الثاب الأزرق » وتلدور أحداث الرواية حول أسرة تقسم في قصر شامخ عتيق ، وتقافى بحلوت انفجارات متتالية في داخله . وعندئذ يحاولون اكتشاف السر يتضح لهم أن القصر يغمس في الأرض بسبب وجود مياه جوفية تحت أثرت على أساساته ، ومن ثم قرر المهندسون إزالته . وكان هذا القرار وقع أليم على أصحابه الذين وجدوا أنفسهم مضطرين للرحيل من بيت الآباء والأجداد في غضون مدة لا تزيد عن عام واحد . والرمز في هذه القصة مكتمل الأبعاد والرواية كلها تدور في هذا الإطار الرمزي ، وليس فيها خلط بين الواقعية والرمزية أو الواقعية والصورالية على نحو سطحى مثلما حدث في رواية « الثاب الأزرق » . إن جو رواية « السقف » يذكرنا بروايات الروايات العللى الشهير فرانتس كافكا وبالأخص روايته الطويلة « القصر » التى ترجمها إلى العربية الدكتور مصطفى ماهر . أما المساحة التصويرية في رواية « السقف » فتتسع أطرافها أكثر من ذي قبل وتبدو وكأن الكاتب أصبح يعي تماماً حدود هذه اللغة ووظيفتها في البناء الفنى لروايته . وفيها يتجاوز الكاتب التصوير البلاغى الذى رأيناه في الرواية السابقة إلى التصوير

### رواية السقف

صدرت هذه الرواية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ ضمن سلسلة « الإبداع العربى » ، وأذكر أن المؤلف ذكر لى ، في لقاء معه ، أنه ألفها عام ١٩٧٩ وبذلك تكون سابقة في التأليف على رواية « الثاب الأزرق » التى ذكرنا أنها كتبت عام ١٩٨٠ ( في شهر يناير ، أو بالأحرى أنهى المؤلف من كتابتها في يناير ١٩٨٠ ، وبذلك تكون كتبت أيضاً خلال عام ١٩٧٩ ، ولا أدري ما التى كتبت منها أولاً هل هى رواية « النسب الأزرق » أم رواية « السقف » ؟ وعلى كل حال فإن السبق الزمني قد لا يفيد كثيراً في تحديد حالة النضج ذلك أنه في كثير من الأحيان تختصر الفكرة في ذهن الكاتب شهوراً طويلة بل سنوات طويلة . فقد ذكر القصص الكولومبى العالمى جابريل جارتيا ماركيز في المحادثات التى أجراها معه صديقه بيلينسو ميتودثا ونشرت في مدريد عام ١٩٨٢ ، أن قصة « خريف البطريق » بدأت تختصر في ذهنه عام ١٩٦٢ ويبدأ يكتبها منذ ذلك الوقت في المكسيك ، ولكنه لأمر ما أجلها ، ثم عاد إليها مرة أخرى وهو في برشلونة عام ١٩٦٨ واشتغل فيها حوالى ستة أشهر ثم عاد فأجلها لأن بعض الجوانب المتعلقة ببطل القصة لم تكن قد انضحت بشكل تام . وهكذا ظلت الفكرة تلح عليه حتى ظهرت لأول مرة ، في كتاب ، عام ١٩٧٥ . لى أنها تالية في الزمن لقصة « مائة عام من



المحادثات المذكورة : « أنا أعتقد أن القصة تمثّل محسوب للعلم ، نوع من الأحجية . والواقع الذي يتم تناوله في قصة ما يختلف عن واقع الحياة بالرغم من أنه يرتكز عليها . وذلك على نحو ما يحدث في الأحلام »<sup>(٢)</sup> . ثم إن أفضل قصة — في رأي هذا الكاتب العالمي الشهير — هي ما كانت تعبيراً شريفاً عن الواقع . ولهذا أبنى إعجابه بكونزاد وسان أكسوري وذكر أنه يعادو قراءتها المرة تلو المرة . ولما سئل عن سبب ذلك أجاب : « لأنها يتناولان الواقع بطريقة منحة حتى يبدو شاعرياً . في الوقت الذي يمكن أن يكون فيه شديد السوعية والابتدال »<sup>(٣)</sup> .

وقد توسع في شرح هذه المسألة القصص البيرواني ماريو فارغاس يوسا عندما أراد أن يبرر الفروق بين الواقعية الأدبية التقليدية وبين الواقعية الجديدة . فقد ذكر في حديث مع الناقد لويس هارس أنه لا يعتقد أن الواقعية الأدبية المبسطة يمكن أن تكون تعبيراً مباشراً عن الواقع ، وإنما لابد أن يكون الأدب بمثابة عملية تحول لهذا الواقع . فالتجارب التي عاشها الكاتب ومثلها لابد أن تدخل حومة الأسلوب حتى تحمل الفناع وتحول وتصاغ من جديد ، ومن ثم تغدو معاشة في بعد آخر هو الجسد الشعري . وإذا لم يفعل الكاتب ذلك فإنه يحكم على عمرته الحقيقية التي بالتمتع أو الترف حتى تفقد أفضل ما فيها<sup>(٤)</sup> .

ومن قبل ذلك ، في الأدب الرومانتيكي ، أصحلت اللغة أبعاداً جديدة ، فقد كان الرومانتيكون ينشدون السلوان في الطبيعة ، ويستحيلون في المخلوقات أرواحاً تحس مثلهم ، فحببوا وبكرو وتحلم . وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم فقد أكثر الرومانتيكيون<sup>(٥)</sup> منها وجعلوها من أهم السمات في أدبهم . وقد توسع الشعراء الرومانسيون العرب في هذا الاتجاه — بما وراءهم من تراث طويل وعريق في هذا المجال — فأكثروا من تشخيص الكائنات الطبيعية وبثوا فيها من روحهم وقاموا بتجسيم المعنويات وتصوير الحالة العاطفة المتخيلة للجمادات بقول الشاعر إسماعيل ناجي في قصيدة له مشهورة :

هذا الكعبة كنا طائف فيها  
والصليين صباحاً ومساء  
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها  
كيف بسأله رجعنا غريباً

يرفرف القلب بجني كالدبح  
وأنا أهتف ياقلبي اتشد  
فيجيب الدمع والماضي الجريح  
لم عدنا ليت أنا لم نعد<sup>(٦)</sup>  
ومعد ذلك بآيات يقول :

والبلى أبصرته رأى العيان  
ويدها تنسجان العنكبوت  
قلت ياوعيك تبدو في مكان  
كل شيء فيه حي لا يموت  
فهنا نجد الشاعر يخلع روحاً حية على الأشياء : فالقلب يرفرف كالذبح والشاعر يخاطبه ياقلب اتشد . والدمع يجيب والماضي الجريح يجيب والبلى يدها تنسجان العنكبوت . وكل هذا يجعل من قصيدة ناجي ذرة من درر الشعر العربي في القديم والحديث .

أما بالنسبة للتراث العربي فإن هذه اللغة التصويرية تمثل ظاهرة طبيعية ومؤلفة في كل ما أنتجه العرب من أشعار على مر العصور والأزمان . وفي كتاب في « الميزان الجديد » للمرحوم الدكتور محمد مندور يتناول شيخ النقاد في مقال تحت عنوان « الأدب وجماليته النقد » الفرق بين التعبير الفني والتعبير العادي ، وكيف أن الأدب هو « العبارة الفنية من موقف إنساني عبارة موحية » ، ذلك أن اللفظ في هذه الحالة لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، وإنما يقصد لذاته ، إذ هو في نفسه خلق فني — فمن السير ملان أن تقول : « إن وقت الظهيرة قد حان » فنؤدى المعنى الذي نريد أن ننقله إلى السامع ، ومع



ذلك يقول الأعشى : « وقد اتعلت المظى ظلالها ، للعبارة عن نفس المعنى ، فنحس لساعتنا أن عبارته فنية . ونفس الشيء ينطبق على بيت جميل ابن معمر .

أخذنا بأطراف الأحاديث يتنا  
وسالت بأعناق المظى الأباحث  
فعبارة الشاعر هنا — كما يقول الدكتور مندور — عبارة فنية قصد منها أن نشر ذلك المنظر الجليل أمام أبنائنا ، منظر الإبل قادمة من مكة مترافقة متتابعة في مفاوز الصحراء ، وكان أعناقها أمواج سيل يتدفق<sup>(٧)</sup> . فهذه طريقة تصويرية بلاغية في الأداء اللغوي تميزت بها لغة العرب من قديم الزمان ، يضاف إليها الطريقة الأخرى — الأكثر تعمقاً في رأيي — وهي إضافة صفات عاطفية على الجماد أو بث الروح الإنسانية في أوصالها . ومن أمثلة ذلك تلك الآيات المشهورة للأمير عبد الرحمن الداخل عن نخلة راعها بالرسالة في مدينة قرطبة ، حاضرة الأندلس التي دخلها فاتحاً واستقل بها عن الخلافة العباسية في بغداد .

تقول الآيات :

تبست لنا وسط الرصافة نخلة  
تامت بأرض الغرب عن وطن النخل  
فقلت شبيه في التشرب والنسوى  
وطول النشائي عن بني وعن أهل  
نشأت بأرض أنت فيها غريبة  
فمثلك في الانقصاء والنشائي مثل  
سقتك غوايى المزن في النشائي للذي  
يسح ويستمر السماكين بالسوايل

ويعلق الدكتور أحمد هيكال على هذه الآيات بقوله : « فبعد الرحمن في هذه الآيات يتناول موضوعاً تقليدياً ، وهو الوصف ، ولكنه يلج على الجانب العاطفي فيبرزه بحيث يكاد يخفى كل ما سواه من جواب . فهو لا يصف النخلة في طولها ولا في لونها ولا في ثمرها ، ولم يتخيلها مارداً ذا شعر طويل ، ولا شيئاً ذا قوام خزيل ، وإنما ترك ذلك كله ليصف النخلة بأوصاف عاطفية ويصورها بصورة نفسية ، فيرسمها وقد « تامت » بأرض الغرب عن وطن النخل ، ويقعد بينها وبينه تشبهاً في التشرب والنسوى وطول النشائي عن البين والأهل ، ويصفها بغربة النشأ ومشابهة الشاعر في النأي البعيد والمهجر القصي ، وأخيراً يدعو لها بالسقا ، فيطلب أن تجودها غوايى المزن في النشائي الذي يسح ويستمرى السماكين



يجب أن ينصب على جوانب أخرى تتصل بالتكنيك أو بالأحداث أو بالشخصيات . وبالطبع فإن فؤاد قنديل لم يفضل هذه الجوانب أيضا ، لكننا نعتقد أنه أعطى للغة اهتماما خاصا - وتنفخ فيها من روحه الشاعرة . وسوف نلمس ذلك - بشكل خاص - في رواية « شقيقة .. وسرها البائع » .

### شقيقة .. وسرها البائع

نشرت هذه الرواية على نفقة المؤلف - مع بعض الإسهام من اتحاد الكتاب - عام ١٩٨٦ . وقد انتهى الأستاذ فؤاد قنديل من كتابتها في مارس ١٩٨٣ . والرواية - كما ذكرنا من قبل - تبدو وكأنها قصيدة شعرية طويلة عن القرية المصرية ، ثم إن البطل فيها ليس شخصا واحدا أو مجموعة أشخاص يتصارعون فيها بينهم ، وإنما تبدو الرواية وكأنها مجموعة قصص قصيرة تدخلت وتشابكت حتى صنعت هذا العالم الشاعري عن القرية المصرية . فهناك إبراهيم وزوجاته وأولاده وأرضه ورجلته في السمر ، وسفره وعودته ، وهناك لاشين مدرس الابتدائي ومدرسته وأرضه ( أرض الآباء والأجداد ) والجمال الذي تتمثل فيه روح الأب والجدة ، وهناك صابر ومشل وصلاح وجهم الكبير ( أحلام ) التي أختطفها منهم محمد عرفه ، وهناك شقيقة وطبع صابر فيها وسرها البائع ، وهناك صابر والمكروياس .. الخ كلها قصص تفوص في أحماق القرية المصرية كي تستخرج منه عالما مثاليا متعاليا يتجاوز الواقع السطحي الفج إلى بناء واقع شاعري حكمه البيان .

وتنتشر مساحة اللغة التصويرية في هذه القصة حتى لتتعد في فقرات أو صفحاتها بأكملة . وكالمعادة نجد هذا التصوير على نوعين : التصوير البلاغي العادي الذي يستند على الكناية والاستعارة والمجاز والتشبيه مثل قوله : « ها هو في أسبروح فراحته » ، يلقي بنفسه في بحره ليستحم من أدراج النهار الموحش ، ويتشرب بليلها القضي السدائي ( ص ٣٩ أو قوله : « وكانت ألسنة النساء تلور متشبهة في جنون داخل حلوتهن مزفرة ، وكأنها في امتحان من تتجسس فيه فسوف تلتحق بالعبوس » ( ص ١٧ ) أو قوله : « حومت برأسه الأفكار . اشتاق الحاضر فيها لماضي وود لويرجع إليه ، هكذا الحاضر دائما . رقم

بالويل » . وهكذا جعل من النخلة إنسانا حيا ، يترب ويأني عن الوطن - ويعد من الأهل ، وأوجد بينه وبينها مشاركة وجدانية وعلاقة نفسية جعلته يخطبها في حنو وبنائها في عطف . وكل ذلك يجعل المنصير العاطف أبرز عناصر المضمون الشعري هذه الآيات (١٦) :

ومن أمثلة ذلك أيضا - والأمثلة كثيرة لا تحصى - قصيدة حملونة بنت زياد في وصف وادي أسن ، وهي مدينة بالقرب من غرناطة :

وقانا لفحة الرمضاء واد  
سقاء مضائف الغيث المميم  
حللنا دوحه فحلنا حلينا  
حنو المرضعات على القطيم  
وأرضفنا على ظنا زلالا  
ألد من المداية للنديم  
يصد الشمس آل واجهتنا  
فحبسها ويأذن للنديم  
يسروع حصاه حبالية العذاري  
فقلنس جانب العقد التنظيم  
فهذا الوصف يث الروح الإنسانية في الطبيعة بعد أن تجملت الشاعرة الروح كأنها حيا عاقلا يحنو عليهم حنو المرضعات على صغارهن .. الخ وكلها صور حية متحركة يتضح فيها التفاصيل الحية بين الإنسان والطبيعة وتذكرنا هذه الآيات بقصيدة النبتة المشهورة عن « شعب بوان » التي يقول فيها :

يقول بشعب بوان حصال  
أعن هذا يسار إلى الطعان  
أبوسكم آدم سن الخطايا  
وسلمكم مفارقة الجنان

ولو قرأنا دواوين ابن زيدون وابن خضاعة وابن الزقاق وغيرهم من شعراء الأندلس لوجدنا آلاف الأمثلة من هذا النوع ويحدث نفس الشيء بالنسبة لشعراء المشرق . وإن دل هذا فلما يدل على أن اللغة العربية لغة شاعرة كما ذكر ذلك - بحق - الأستاذ عباس محمود العقاد في كتابه الشهير « اللغة الشاعرة » .

فالاهتمام باللغة إذن أمر له أصول وجذور سواء في الآداب الأجنبية الحديثة أو في تراثنا العظيم . ولعل فؤاد قنديل كان على وعي بهذه الأصول ، أول عمل موهبه - ككتاب - هي التي مدته إلى الاهتمام باللغة والتصوير اللغوي في الإنتاج الروائي ، الذي قد يتصور البعض أن الاهتمام فيه

الماضي منطقة تسودها الغمة إلا أن الحاضر يمد يده إلى الماضي كما تنشق الأضواء نضو الجذع » ( ص ٢١ ) . وقوله : كانت الصفصفا شجرة سامقة ومورقة ، تتلألأ أعضانها ككفائر امرأة بالغة الحسن والأضواء مكسوة بالأوراق الطويلة الرقيقة كأطراف الصبليا » ( ص ٣٦ ) .

والنوع الثاني من التصوير هو بث الروح الحية أو الحسية المعالقة في الجسدات والكائنات . ومن أجل ما جاءه في ذلك تصوير المؤلف للأوتويس الحكومي في القرى والغبار الذي يتخلف عنه . يقول : « بدأت بالسونة الفيار الضخمة في التضاؤل . رقت تكاثفتها ، ثم ظهر الأوتويس الحكومي الأصفر النيك يسبقه لثاته ، بعضه يهبطك ببعض ، تكاد تتخلع أجزؤه . المحرك يندم في غضب وكأنه يشكوه هذه الحيلة الجسة . ساحت على الطريق الذي يمشو صدره كل يوم بالتراب فيسد منافذه ويحكم أنفاسه . عيشة كلها تراب في تراب . يبيت ركاب ويعصد ركاب ، والمحرك ماض في لعنته لا يتراح » ( ص ٢٨ ) . وبهذا المثل يتضح للقارئ أن القصص فؤاد قنديل استطاع أن يوظف اللغة توظيفاً رائعاً في تصوير هذا المشهد القوي العادي من مشاهد الريف ، وأن يكون لهذا التوظيف الشاعري أثره في إضفاء روح متعالية على القصة تتلها من مجرد التصوير الواقعي السطحي لظاهرة يومية إلى التعبير عنها بشكل إنساني فيه قوة الإحياء

وسحر الكلمات وعاطفية التلقي، وهذا يكون الكاتب قد عرف كيف يتفاعل مع المشهد وينث فيه من روحه الإنسانية ما يجعله مؤهلاً للتأثير في القارئ.

ومن هذه الصور الجميلة أيضاً قوله عن الجمل: «بدا الجمل من بعيد عالياً كأنه جمل فوق جبل. يسير في أناة وثقة. تهمز رأسه فوق رقبة طويلة، يوزع النظرات على الجانبين في تيه وعزّة. كان الجمل يسير وحده بلا رفيق أو دليل... بحركة مهيبة يرتفع ساقاً ويخفض ساقاً. يرتفع خفه في سرعة وينسحب على الأرض في حنان» (ص ٣٣). فتحن إذن أمام جمل عاقل يحمل كل صفات العقلاء يسير في أناة وثقة ويوزع النظرات على الجانبين في تيه وعزّة. إنه ليس مثالا للعقل فقط وإنما هو مثال للعظمة والتكبرياء والرفعة والحنان.

عل أن فؤاد قنديل لا يقف عند حد التصوير بل يهين التمثيل المذكورين وإنما يأل تصويره في بعض الأحيان تشكيلاً لعوالم أسطورية يقول في تصوير حالة لقاء بين إبراهيم وزوجته فرحانة: «... وترسبت لسات الأثني الرقيقة فأضاعت فروقه، امتلا الجسد بالثور، فشف وخف وسيا وتحل، اقتصر جلده بالرغبة وهاجت أعصابه وخلاها، وصحا الفول ونجول وقصد وتضمض وتعمقل وكساد ينشغل وبداخله. ضاق هو عن احتوائه. أفضى عتيبه. طالعنه من المجهول تشكيل أسطوري له ملاصق حول مضى. يجتد به إليه. اندفع نحوه وهو الممثل بالفول. اختفى في الفول الفؤاد المرباط كسفينه ضخمة على الشاطئ. فتض بقطنها لاستقبال المون. ضممه العمار السحري. كان مغضض العينين بالنشوة، يرى كل الأشياء وكل الألوان ويلتوق. كل الطعام، ويسمع حشداً من الأنغام المجنونة الملتهم... الخ (ص ١٥). فهذه اللغة - كما نلاحظ - تذكرك بلغة الشعراء الرمزيين أمثال بودلير ومالاربه ويول فرلين ويول فالترى. يقول بودلير في قصيدته المشهورة «تراسل» من ديوان «أزهار الشر»

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية .  
تصدر عنها أحيانا كلمات غامضة ،  
وتجسّد الإنسان فيها عبر غابيات من الرموز .  
ثم يجتمها بقوله : تتجاذب العطور والألوان والأصوات :

وهذا ما نجد في الفقرة السابقة لقواد قنديل وفي غيرها : الطبيعة وقد تحولت إلى عالم غريب ، والكائنات الجامدة وقد غدت أرواحاً نابضة بالحياة والفكر ، والمعطور والألوان والأشياء - وقد تراسلت ، والمجردات وقد انتسظت في نسق عالم أسطوري إطاره المرجعي - إن صبح هذا التعبير - هو قدرة المخيلة على صنع عوالم غريبة فيها سحر وطرافة . وهكذا يعنى فؤاد قنديل في تشكيل هذه اللغة القوية المروحية المعبرة عن الحقيقة البعيدة فعالم القرية المصرية ، السطحي في ظاهرة ، الشديد العمق في حقيقته وجوهسه . والكاتب الحق من تلون لديه القدرة على استكناه أغوار الأشياء .

### القصة الأخيرة

ونعني بها قصة «موسم العنف الجميل» التي صدرت هذا العام (١٩٨٧) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وهي من قصص الحرب . ولئن توقفت عندها كثيراً ، وسوف نكتفى بإعطاء مثل منها لعلنا نل أن فؤاد قنديل مازال يواصل طريقه بتقديم لغة شاعرية خلقة . فهذا وصف للقمر يقول فيه : «والقمر في السياه يحاول بصعوبة شديدة أن يظل من خلف الغمام... السحب تتراكم على وجهه الأبيض فتشيع فيه زرقه كتيبه يبيلو كطفل غتت. أخيراً أطل القمر ، وبان وجهه مستديراً متبساً وركب ظهر السياه . كانت له عينان سوداوان جيلتان ، تصبان كل ما فيها من سحر وجمال في قلب عبد التواب مباشرة . أحس عبد التواب بأن الوجه الجميل يكبر ويكبر ويرق ويخضض الكون كله» (ص ١٠) . ومثلاً ذكرتنا الفقرة السابقة التي اقتطعنا من قصته «شقيقة... وسرها الباتم» بأشعار الشاعر الفرنسي بودلير فإن هذه الفقرة الشاعرة عن القمر تذكرنا بالشاعر الإسباني فيديريكو جارتيا لوركا في ديوانه «أغاني الفجر» وقصائده محمد عتيبي مطر في ديوانه «الجوع والقمر» . يقول عتيبي مطر في قصيدة «شظايا» من الديوان المذكور :

حينما تميز دري بالقمر  
أخضر الوجه - عميق الصوت ، مرخي  
الجفون  
تفقد الكف على الصدر ، ثواري حزنك  
الصباقي الدفين  
أترك الرؤيا وتلقى شعلة بين الحنايا مطلقاً

ضوءك المرق لا يشعل في القلب رمد  
الانتظار

إن قمر فؤاد قنديل في الرواية ، وقمر لوركا وعتيبي مطر في الشعر يحمل صفة البشر ، فهو يحاول وبشر ، وله عينان سوداوان جيلتان ، وهو أخضر الوجه ، عميق الصوت ، مرخي الجفون . وإذا كان هذا الأمر طبيعياً في الشعر فإن نقله إلى الرواية بالذات يحتاج إلى موهبة خاصة وإلى لاجوش شاعرية موهبة ، فضلاً عن التمكن من اللغة وأساليب الإنشاء . إن قصص فؤاد قنديل هي خير تمثيل عن الروح الشاعرية للغة في أجواء قرانا المصرية . وهو بذلك يعد أحد القصص الكبار من الأجيال الأخيرة - وأخص منهم بالذكر المرحوم يحيى الطاهر عبد الله - الذين عملوا على ترسيخ اتجاه الواقعية الشعرية في فن الرواية في الأدب العربي المعاصر

### هوامش ت؟

- (١) تقديم رواية «الثاب الأزرق» بقلم الدكتور محمد شاكر عبده ، الطبعة الفنية ، ١٩٨٢ ، ص ٨.
- (٢) التقديم المذكور ص ٦.
- (٣) الرواية ص ١١.
- (٤) انظر بوليتسو ميتولا ، أحداث مع جابر بن جارتيا ماركيز دار نشر بروجيرا ، برشلونه ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧.
- (٥) المحادثات المذكورة ص ٤٨.
- (٦) المحادثات المذكورة ص ٦٥ ، ٦٦.
- (٧) ولد هذا الكاتب عام ١٩٣٦ في بيروت وهو من تلامذة جارتيا ماركيز ويعد حالياً من أبرز كتّاب أمريكا اللاتينية.
- (٨) انظر في ذلك غوسيه لويس مارتين وقصص قارجراس إيوسا - دراسة أسلوبية - مطبعة بوليتسو ، مدريد ، ١٩٧٩ ، ص ٧٠.
- (٩) انظر د. محمد عتيبي مهال ، الرومانسية ص ١٣٨.
- (١٠) انظر تحليلاً لهذه القصيدة في كتاب الدكتور محمد مندور ، «الشعر المصري بعد شوقي» الطبعة الثانية ص ٤٨ وما بعدها.
- (١١) انظر د. محمد مندور ، «اليزان الجميل» ، دار مصرية مسير للطبع والنشر ، ص ١١٩ . وانظر مقال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن «أزمة النقد العربي الحديث» وهو مقال نشر بجريدة «الأنباء الكونية» يوم الأربعاء الموافق ١٩٨٧/٨/١٢.
- (١٢) انظر د. أحمد هيكل «الأدب الأنثروبولوجي من القبع إلى سقوط الخلافة» ، دار المعارف ، الطبعة الثامنة ، ص ٨٩ - ٩٠ . وانظر د. مصطفى الشكعة «الأدب الأنثروبولوجي» ص ٢٤٦.



الرواية الجديدة ، بل سبقهم إليها الكاتب الأمريكي إرنست همنجواي Ernest Hemingway ، ووصل الذروة في ذلك من خلال روايته «وداعاً للسلاح» Farewell to Arms « حيث همنجواي إلى طريقة وصفية حيادية لاتعطي تعاطفاً لشخصية ما ولا لوقت في مقابل آخر ، ومع ذلك نظل الرؤية كاملة أمام القارئ ليتخذ مايشاء من الموقف ، لعل هذه المعادلة الصعبة التي جاهد همنجواي طويلاً مع أدواته الفنية لكي يحققها ، هي التي حققها أيضاً نيل عبد الحميد في روايته بين الوجه والقناع .

وقبل استعراض مستويات القص في الرواية نتعرف أولاً على موضوعها فهل لنا أن نقصها باختصار ؟ ورغم صعوبة ذلك فسوف نحاول . إن الرواية منذ البدء توضح أن هناك بلاغاً تقدم به عريس في ليلة زفافه من اختفاء عروسه التي هي أيضاً ابنة خالته ، ويشارك في البلاغ والذمها والذمها . . .

وبداً وكيل النيابة التحقيق ، والرواية بفضولها الأربعة عبارة عن تحقيق طويل يقوم به وكيل النيابة للوصول إلى الحقيقة ، حقيقة اختفاء «عطيات» البعض يرى أنها انتحرت والبعض يرى أنها هربت ، لكن كسل الدلائل تؤكد أنها سقطت في حفرة بحجرة نومها وعندما تقترب من نهاية الرواية ونقنع انفسنا بهذا الحل ، يفاجئنا الكاتب بأن العريس والأب والأم يعرفون لوكيل النيابة بأنه ليس هناك من تدعى «عطيات» وأن البلاغ كاذب ، ويعود وكيل النيابة يسأل سكان العمارة الذين سبق وأن ادلوا بمعلومات عن «عطيات» وعن علاقاتهم الحميمة بها ، فإذا بهم جميعاً ينكرون أن هناك في إطار معارفهم ما يعرف باسم «عطيات» . ومن خلال كل ذلك يعطى الكاتب اهتماماً كبيراً لوصف النملة فيبدأ الرواية وينتهي بوصفها .

ورجماً يتبادر للذهن من الوهلة الأولى . أن هذه رواية بوليسية فذلك بلاغ عن اختفاء عطيات ، ثم تحقق ثم أسئلة وأجوبة طوال الرواية ، لكن الرواية ليست كذلك ، أنها تأخذ في هذا الاطار شكل الرواية الجديدة وموضوعها وليس الرواية البوليسية .

(إن الرواية البوليسية تعتمد على الاشارة ، وتهدف إلى أن نجعل القارئ مشدوداً ، ونحاول أن نخفي عنه النهاية ، حتى تتلاعب بأعصابه ، ولكن الرواية

## مستويات القص في رواية «مسافة بين الوجه والقناع»

### جمال نجيب التلاوي

(ولا تعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائي ينظر إلى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها ، كما كان يفعل الروائيون في الماضي ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وأن يتحد ذاتياً معها ، وأن يحودوه بأزائها كمؤلف بوجهها كما يشاء<sup>(١)</sup> .

ولهذا يلجأ الكاتب - شأنه في ذلك شأن كتاب الرواية الجديدة - إلى تقنيات أخرى كبديل لطريقة القص التقليدية التي يقوم بها القاص الأول First-Oerson-Narmer ولعلنا نرجع قليلاً إلى السوراء لنكتشف أن حيادية القص لم تكن من اختراع كتاب

بالرغم من أن نيل عبد الحميد كتب في القصة القصيرة ثلاث مجموعات قصصية ، إلا أن دوره كروائي يبدو جلياً وواضحاً .

وفي هذا المقال سنتنصر على تحليل رواية واحدة لنيل عبد الحميد وهي رواية «مسافة بين الوجه والقناع»<sup>(٢)</sup> . ربما لأن هذه الرواية دون غيرها من روايات الكاتب تنحو نحو الرواية الجديدة بتقنيات قصصها وموضوعها أيضاً الذي يفرض هذا الشكل . ومنذ الصفحة الأولى في الرواية يكتشف القارئ تلك السمة التي حافظ عليها الكاتب حتى نهاية الرواية وهي حيادية القص . وما المقصد بحيادية القص هو قص أحداث الرواية - أن كان هناك ثمة أحداث - بطريقة موضوعية بعيدة عن التعاطف ، الذي يشعر القارئ بأن الراوي يفهم كل شيء ويعرف كل شيء ويختار للقاء ما يشاء ، كما أنه لا يبيّن تعاطفاً ما مع أية شخصية من شخص روايته ، أو ينحاز إلى فكرة دون أخرى ، وهذا ماستراه بعد قليل .

الجلدية لا تفعل ذلك لسبب بسيط للغاية ، وهي أنها لا تعرف النهاية<sup>(٢٧)</sup> .

هذا هو موضوع الرواية أما كيف عرضه نبيل عبد الحميد ، فنجد أنه في تنظيمه لأصاليب القص التقليدية قد حقق تقنيات جديدة تصف بها الرواية الجلدية ...

تقنيات التسم : وهذه التقنيات يمكن تلخيصها فيما يلي :

- ١ - تكتيك الوصف .
- ٢ - الحوار المسرحي .
- ٣ - ثم الاستجواب عن طريق السؤال والجواب .

١ - تكتيك الوصف :

يعد تكتيك الوصف أحد متجزات مدرسة الرواية الجلدية التي يتزعمها الآن روبرت ريبه ومعه تاتالي ساروت وكلود سيمون وميشيل بوتور . وهو أسلوب حياتي موضوعي يعتمد على الخارج بدلاً من الداخل ولذلك فهذا الأسلوب يتيح للروائي الهروب من دائرة الذاتية لدرجة كبيرة . لم تصبح مهمة الكاتب الآن العودة إلى الداخل وإلى تيار الوعي بل أصبحت مهمة الكاتب حينئذ أن يصف ذلك الوجود ، عايزاً أن يُعْطِط عليه شيئاً ، أو أن يمنحه نقاشاً من تلك الالقطة القسدية التي تستر وراء الاستعارة ، أو الغلالة التي تلقى على الكون ، فتجعلها ذا دلالات إنسانية غريبة عنه<sup>(٢٨)</sup> .

(لقد ركز البعض ، وعلى رأسهم بارت ، على ظاهرة الوصف الموضوعي ، والذي يلمس الأشياء في سطحها الأملس ، والخال من الأعماق)<sup>(٢٩)</sup> .

وقد لاحظ ذلك د. يسرى العزب في كتابه (١) : ٤٧ والرواية في السبعينات) .

يقول : (من الفصل الأول نندرك بالوصف الجرد لمحتويات الكنان وباستخدام كم متراكم من الجمل الاسمية أننا داخل العالم الروائي المباشر الذي يركز بدقة على كل شيء بالمكان مهما صغر حجمه فنندفع مع الكاتب مترقين ماسفر عنه هذا التراكم الكمي من أحداث ووقائع ، ثم تأخذ الرواية حركتها الأولى من تركيز العدسة الروائية على أقل الأشياء حجباً في الواقع وهو النملة)<sup>(٣٠)</sup> .

وهذا يتفق مع ما يقول ريبه نفسه عن الوصف الذو . كان محور كل رواياته (إن الوصف الآن قد يبدأ من نقطة عارضة

صغيرة ، ثم يجد منها خطوطاً وأشكالاً ، بل ويجاول أن يخترع خطوطاً وأشكالاً ، ثم يناقش نفسه ، ويكرر نفسه ويبدأ من جديد ... ان الوصف يمر في حركة مزدوجة من الخلق والتعطيم)<sup>(٣١)</sup> .

ومنذ الكلمة الأولى في الرواية نلمس الوصف الدقيق للأشياء ، يبدأ بعبارة (مكان الفجوة ... ركن حجرة النوم على يمين الداخل من الباب)<sup>(٣٢)</sup> ثم يكمل الوصف الطويل والدقيق والذي يُشعر القارئ بتوغل من الملل ، خاصة وأنه يبدأ الرواية بوصف هذه الأشياء التي لانحس بضروبتها الآن فتمر علينا سريعاً ودون أهمية وربما نحس بأهميتها في نهاية الرواية ، فمثلاً عندما يعلن الأب أن بلاغه كان كاذباً وأنه لم تكن لديه ابنة اسمها عطيات ، نجدنا نعود لبه الرواية لنرى إذا ما كانت هناك دلائل على وجود عطيات أم لا . . .<sup>(٣٣)</sup> نجدنا نصف حجرة النوم (حل عين المرأة الكبيرة تشدلى صورة العروس بين يديها باقة من الزهور على شفتيها ابتسامة حائلة ، يبدو أن الكاميرا فاجأت العروس قبل أن يبدل عروسه نفس الابتسامة)<sup>(٣٤)</sup> ثم ينتقل بعد هذا الوصف المطول للشمرة وخيوطها ، وكذلك وصف الأشياء التي وجدت في قاع الحفرة المقفّض وقوع عطيات بداخلها ينتقل بعد كل هذا ودون قطع ودون مبرر فني إلى وصف النملة ، يقول :

(النملة تظهر على حافة الفجوة . تدور بسرعة حولها ، تقف تدلّ رأسها من الأرض وتدور عدة مرات . ترفعه إلى أعلى لتسمه يديها الأماميتين وتجري ناحية الدولاب . تقف)<sup>(٣٥)</sup> . . وهكذا (النملة الثانية تملق بقطعة الخشب المتدلية من حافة الحفرة ، تدور بسرعة حول الحفرة في نفس الطريق تقف في نفس المكان ...)<sup>(٣٦)</sup> .

ويبدأ الفصل الثاني بوصف النملة أيضا :

(تحركت النملة من ركن الحجرة وجرّت بجوار الحائط ، دارت حول رجل المقعد وصعدت عليها . وقفت وهزت رأسها وصعدت وجهها يديها الأماميتين)<sup>(٣٧)</sup> ثم ينتقل لوصف النملة وهي تتحرك فوق وجه رفعت الغندور الجار للمريض . .

ويبدأ الفصل الثالث بوصف النملة أيضا :

(جرّت النملة إلى جوار الحائط وتوقفت عند رجل المنضدة ، دارت حولها

وصعدت . انجمت ناحية الطبق الكبير وصعدت إلى حافته ، جرت فوقها ونزلت على صدر الدجاجة)<sup>(٣٨)</sup> .

أما الفصل الرابع وآخر الفصول فللا يبدأ بوصف النملة ويرجى الكاتب الملوع بالنملة وصفها حتى نهاية الفصل لينهى بها الرواية :

(رأى عنها تحملتان إليه ، متوجعتين بارزتين من بين رؤوس الاشواك المتناثرة ، تلتصقان وتنبوان وتسمعان ...)<sup>(٣٩)</sup> .

هذا الوصف الطويل والدقيق للنملة وللأشياء يتفق تماماً مع الوصف الذي تسم به الرواية الجلدية هذا الوصف الخارجي الحيادي الذي يقترب من درجة الجمود من ناحية الكاتب ، ويصل إلى درجة الملل من جانب القارئ . نجد هذا الوصف على سبيل المثال في معظم روايات جربية ، فبطلة روايته الغيرة Jealousy ، نجدنا نجلس في شرفتها معظم الوقت لتصف لنا أشجار الموز ، وفي كل مرة تنظر من الشرفة تصف أشجار الموز وتعد مرة من ناحية المين ومرة من ناحية اليسار ومرة من أسفل إلى أعلى . وهكذا . . وعندما تنعب معها من هذا الوصف تود لتصف لنا حجرة ما وفي كل مرة تغير موقع جلستها في حجرة ما لتصف لنا الحجرة من جديد .

على أن هذا الوصف ليس بغرض أن نحس بالملل والضييق ولكن لأن هذا الشيء الخارجي هو البديل عن ثوانتنا الداخلية هو البديل عن الأعماق ، الشيء الجامد هذا يساوى الاضطراب والقلق والتفاعل الداخلي .

ونبيل عبد الحميد استفاد من عملية وصفه الطويل للنملة بتقدم شخصيات روايته . اننا نتفق مع د. عبد الحميد إبراهيم الذي يقول بأن الشخصية قد ماتت في الرواية الجلدية ، بل يصل قوله إلى التفرير بأن :

(في عصر الرواية ، فقد سقط البطل ، وسقطت معه القصة ، والحدث والتطور ، والموقف والاتقاء ، والبيئة ، والتصوير ، والمحاسبة ، والشخصيات للمفصلة ، والمسطة ، والذروة ثم الحل ، وغير ذلك من شبكة معقدة يخلد بعضها بعضاً ، ومع سقوط البطل ظهرت شبكة جديدة تنزع تفرعات معقدة ومضامنة أيضا ، ولكنها في النهاية تلتقي حول مفهوم رئيسي ، وهو مفهوم الوصف)<sup>(٤٠)</sup> .



وحدة قائمة بذاتها من خلال الحوار/الوصف  
الشفاف مع الرجل المتصرف الحاج وجب  
السبكي، لهذا لم يبدأ الفصل بوصف  
النملة، لكنه احتاج لوصف النملة ليخرجه  
من مازق النهاية ويجعل النملة هي نهاية  
الرواية.

الوصف إذن استخدمه نبيل عبد الحميد  
كأسلوب وتكنيك للقص، وهو مع ذلك (لم  
يعد ديكوراً خلفة الشخصية، وتصوير  
الجو، ونقل الواقع، وإيضاح بعض  
المراقف، بل أصبح مطلوباً في حد ذاته،  
أته يصف الجمادات والأشياء التي لا تحصى  
على معنى، كان الوصف فيها مضي يهدف  
إلى أن يطلع القارئ على الأشياء، .. أما  
الآن فهو يحطم الأشياء، ... الوصف في  
الرواية الجديدة يهدف إلى خلق واقع جديد  
يتخلق على يد الكاتب والقارئ معاً، ولو  
أدنى إلى تحطيم الصورة  
الخارجية ... (١٧).

ومع تكشف هذا الواقع الجديد نكتشف  
عالم الرواية بهذا الشكل الخيالي  
الموضوعي، أن نبيل عبد الحميد (غرضه أن  
يصف العالم كما يتكشف للوعي، وأن  
السوي نفسه وهو في عملية الإدراك  
والاحساس بالعالم) (١٨).

## ٢- الحوار المسرحي الطويل :

(تستهدف الرواية الجديدة، بصفة  
عامة، البحث عن الإنسان وعن الحقيقة  
المحيطة ... أنها تريد أن تفهم  
مصيره) (١٩).

لقد أعطى نبيل عبد الحميد الاهتمام  
الأكبر للوصف، وكما وضع سابقاً أن

الوصف قد افاده في تقديم الشخصيات  
الرواية بشكل عايد، لكن لأن اهتمامه في  
الوصف اعتمد أساساً - شأن الرواية  
الجديدة - على وصف الخارج، فأننا لم  
نستطع أن نتعرف على عالم الرواية بكل  
تفاصيله، لهذا لجأ لأسلوب آخر يحقق له  
معادلة الموضوعية والحيادية من جانب  
وأعطاء معلومة جديدة من جانب آخر ...  
هذا الأسلوب هو الحوار. وأن كانت  
الرواية الجديدة لا تحفل كثيراً بالحوار، إلا  
أن نبيل عبد الحميد ليس مجرد مقلد ولا مجرد  
(قارئ جيد لمنجزات الرواية المعاصرة) (٢٠)  
كما يزعم د. يسرى العزب.

إنه فنان يلتقط ما يناسبه ثم يضيف ما يراه  
ضرورياً. لهذا وجد أن الحوار سيكون  
عاملاً مساعداً على نجاح الرواية خاصة وأنه  
يستخدم الحوار القصير المتأد في الرواية  
التقليدية، ولكنه لجأ إلى نوع من الحوار  
يمكثنا أن نطلق عليه الحوار المسرحي  
الروائي.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك تجارب في  
هذا الشأن قد سبقت هذه الرواية، حيث  
حاولت الرواية الانجليزية أرنج Irving في  
نهاية القرن التاسع عشر أن تقدم رواية  
حوارية لا تعتمد على السرد إطلاقاً ومع هذا  
فهي ليست مسرحية، كما حاول كل من  
نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم أن يبتدعوا  
شكلاً يدهي والمسروية، وهو خليط من  
الرواية والمسرحية كجنس أدبي جديد لكن  
تلك التجارب لم يكتب لها النجاح.

أما في هذه الرواية فقد وفق الكاتب في  
استخدام الحوار المسرحي، ولعل سر



هذا السقوط لبنييات القصة التقليدية  
يخلق البطل دائماً، فأصبح الوصف هو  
البطل والحوار هو الحدث الرئيسي الذي  
لا يتطور لكنه مفيد للرواية ويقدم الجديد.  
نتفق إذن أنه ليست هناك شخصيات في هذه  
الرواية بالمعنى المتعارف عليه للشخصية  
ولا بالمعنى المتعارف عليه بالبطل ولكن هناك  
أسماء اسمها (عطيات وخيشة والحاج وجب  
السبكي وفهرهم) تشبه (M.K.A.) في  
روايات ربه. أما مجرد تلميح مفرقة من  
الروح الانسانية، ولكنها بشر تتفاعل  
وتتصارع. استطاع نبيل عبد الحميد أن  
يستخدم وصف النملة للدخول إلى هذا  
العالم الأخير عند الملامح. فمن خلال وكيل  
النهاية نتعرف على أربع حالات خلال أربعة  
فصول في الرواية، ولأن الكاتب يؤمن  
بجوت البطل فهو يدخل عوالم هذه الأسر  
لا عن طريق شخصية من الشخصيات  
ولكن عن طريق وصفه للنملة وتعاملها مع  
هذه الأسر، ففي الفصل الأول يقدم لنا  
الأسرة المكتوبة أسرة «عطيات»، حيث  
يصف النملة الأولى وصف النملة الثانية ثم  
ينتقل منها إلى التحاور مع أسرة «عطيات».

وفي الفصل الثاني يصف النملة التي  
تصعد فوق الرجل المريض الذي ينأى  
زوجها لتنتقل من النملة وتلقاها فجأة انتقلنا  
إلى هذه الأسرة التي تدعى الاسترقاطية  
والتعالى على البشر.

وفي الفصل الثالث يصف النملة وهي  
تحاول أن تصعد فوق الطعام الذي يمثل محور  
اهتمام هذه الأسرة المكونة من الأب العجوز  
وابنته واللين لا هم لهم غير الوجبات  
النمسية. أما الفصل الرابع الذي يمثل

نجاحه يرجع إلى محاولته خلق رواية ذات أسلوب قص عايد وموضوعي وليس هدفه ابتعاد شكل جديد . إن الحوار المسرحي عادة حوار موضوعي يمني انه يتيح الفرصة لأكثر من شخصية للتعبير عن نفسها وعن آرائها ، ويبدأ بفلت من القاص أو الكاتب المسرحي فرصة الاستئثار بوجهة نظر واحدة ، ولهذا بدأ نيل عبد الحميد إلى هذه الطريقة .

فكل المعلومات الخاصة بحدوث اختفاء (عطيات) وكذلك المعلومات التي نعرفها عن الأربع عائلات التي قمتها الرواية ، تأتي لنا من خلال الحوار ، وهو يقدم للحوار بصياد تام حيث لا يعطى وصفا لأي شخصية ففهم منها موقفه تجاهها نفترأ على سبيل المثال :

(قال مساعد وكيل النيابة/ حاول الشرطي أن يتسهم وهو يرى رأسه ، قال/ نظرو وكيل النيابة إلى وجهه الحاج رجب السبكي وقال/ قال حسن الانتصاري/ قاطعه وكيل النيابة<sup>(٣١)</sup> .

إن الراوي هنا أشبه بمشاهدة يجلس في مقعد المشاهدين لمسرحية أو مبراة كرة لا تربطه بها أي شيء . إنه يصف ما يراه دون تعليق ودون ابتداء وجهة نظره ، وكان الأمر لا يعنيه بشيء .

كما أن الحوار ليس أداة للتواصل في معظم الأحيان . فالجمل قصيرة وتقريصة وغير متواصلة . إنها لغة لانفصال العلاقات أكثر منها للتواصل والتعبير عن العلاقات الحميمة .

ولعل الأفضل ما وصل إليه الكاتب هو الفصل الرابع ، والمتمثل في الحوار المطول بين وكيل النيابة والشيخ وحامد المتولي . . هذا الرجل المتصوف الذي يتحدث دائما بالرمز والأيحاء ، وتصبح لغة الحوار لديه لغة شافهة موحية . وهنا يظهر التناقض بين لغة الحياة اليومية التي يتحدث بها وكيل النيابة وتحدثت بها بقية شخص الرواية ، وبين لغة الرجل المتصوف . إن وكيل النيابة هنا يتخلل من دور المستجوب ويصبح مريداً للشيخ يتعلم منه :

.. لا بد أنك علمت بموضوع اختفاء عطيات ..

وهي بصوت خافت : أقصد أننا نجتمع بعض المعلومات من سكان العمارة لكي نتهدي إلى الحقيقة .

.. سبحانه الله . . . ولكن تندون من سلطان الحقيقة فلا بد أن تبعد أولاً عن كل الأشياء .

.. تقصد اقتراب من الأشياء ؟

تدلت المسحبة وتساوجت ، تطلع الشيخ إلى أعلى وهمس بصوت عميق :

.. وتبدع كل الأشياء تسقط وتفتي . لا تفتح عينيك على اتساعها ولا تمد يديك إلى الامام ولا تنصت لرجفات قلبك ..

تلك خفيقا ، طائراً وأنت تنجبه صوب الحقيقة .

.. لا أفهم يا مولانا .

.. دعه فهم يسقط ويفي . . .

.. أنا أريد .. . . . .

.. ودعه ما تريد يسقط ويفي . . . . .<sup>(٣٢)</sup>

وهذا الأسلوب الصوري الشفاف يتميز به نيل عبد الحميد ليس في هذا الرواية فقط ولكن في كثير من قصصه القصيرة أيضا ، فنذكر على سبيل المثال قصته «الميزان» من مجموعته القصصية «الدوران حول السورة» حوار بين مسجونين أحدهما شاب يشعر بالظلم ويود الهرب من السجن والأخر شيخ متصوف والقصة كلها قصة حوارية ، أحدهما يتحدث بلغة الحياة اليومية والثالث يتحدث هذه اللغة الصوفية الشافهة والمرحة أيضا .

ويستأه هذا الجزء الأخير من الرواية المتمثل في حوار الشيخ مع وكيل النيابة فأنى أزمع أن يبالغ في استخدام الحوار غير موفقة بدرجة كافية ، لأن الحوار المطول يفقد الرواية كينونتها وجزءاً (من تكوينها) وكما سبق القول ، حق الرواية الجديدة لا تعتمد



على الحوار بشكل أساسي وإن كان نيل عبد الحميد هدفه نيل وهو الوصول إلى أقصى درجة من الموضوعية والحيادية فأنما مع ذلك نحس بأن الرواية تتسرب منا وتكاد تتحول لحوار مسرحي مطول ، فهذا الاستخدام ورغم نجاحه في جانب إلا أنه غير موفق في جانب آخر . . .

### ٣ = أسلوب التحقيق

وهذا الأسلوب اختاره الكاتب بلماحية وكذاه لأنه لا يؤيد فكرة ضد أخرى ، ولا يتعامل مع شخصية ضد أخرى ، وإنما يقدم قضية بشكل حيادي وهذا الحوار الذي تصلنا من خلاله القضية حوار تحقيق ، أي يعتمد على السؤال والجواب وتلك يهدف استجواب الحقيقة ، كما أن وكيل النيابة الذي يعمل من النملة عبه تقدم الرواية يسأل أكثر من شخصية عن الحدث الواحد وهو اختفاء «عطيات» ويسمع إلى إجابات مختلفة وأحياناً متناقضة ، وتلك لعرض القضية أو الحقيقة من مختلف جوانبها . لأن الحوار مع طوله هذا لو كان حواراً عادياً لوقع الكاتب في خطأ الذاتية أو الجروح بعيداً عن الحيادي ، أما أسلوب التحقيق فيطلب عرض أكبر قدر ممكن من الموضوعية والحيادية . ولأن الحق لم يصل في النهاية إلى حل فإن الحوار يصل بنا ليناقض نفسه وتكتشف أننا كنا في محاولة تزيف للحقائق وفطيات ، وهم سيطر علينا طوال الرواية .

والآن وبعد أن حقق نيل عبد الحميد هذه المستويات من القص واستخدمها في روايته تتسامل : هل كان يلجأ إلى هذا لمجرد التجديد في الشكل وتقليد الرواية الجديدة أم أن موضوعها هو الذي فرض هذا الشكل ؟

نعتقد أن الموضوع هو الذي فرض هذا الشكل ، لأن الكاتب يقدم مشروع رواية يتخلل كلها قرأتا الرواية ، نكتشفه مع الكاتب سويماً وفي اللحظة . (ان الرواية الجديدة تحاول دائماً أن تشكل القارئ في الأحداث ، أنها لاتصعد من منطق أن المؤلف ، عالم بكل شيء ، وأن القارئ يجب أن يتلقى بأسستسلام ، ما يمنحه المؤلف . . . أنها تقدم له الأشياء مشكوكاً فيها ، وتقدم العمل الفني كمشروع يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه) .<sup>(٣٣)</sup> وهذا ما نجده في كثير من روايات جريه ولناخذ على سبيل المثال رواية «العالم الماضي في مارينباد Last year at Marinbad» .



للناس . هذا هو المنظر البانورامي العام .  
لكن عندما تقترب العنسة الزووم وتقدم  
بلفطات Focus بؤرية . . تتكشف حقيقة  
أخرى فالأسرة الأولى لا تنعم بثراتها ليخل  
الأب ، والثانية أسرة متفككة والعلاقات  
الإنسانية متقطعة بين أفرادها فالزوج مريض  
مقعّد ، والزوجة قاطعة منذ سنين ومريضة  
بأمراض نفسية كالوسواس القهري ،  
والأسرة الثالثة يتصارع أفرادها الثلاثة مع  
الحاجة حول الطعام . ومع بعضهم حول  
الحظية والزواج ، أما الأسرة الرابعة فتجد  
أن ابن الشيخ هو أفسد شاب في العمارة وفي  
الحارة كلها إذ يدعو البنات إلى شقته  
ويصورهن عرايا ويبيع صورهن .

كل هذه المتناقضات ما هي إلا صورة  
مبسطة للواقع المعاش والتي يفصل بينه  
وبين الصورة المزوقة هو المسافة الموجودة بين  
الوجه والقناع . فالقناع يحمي كل هذه  
الميوّبات ، والوجه يظهر كل الحقائق الكريّة  
وفي هذه المسافة بين الوجه والقناع يبدو العالم  
مرحبا وكريها ويتلو الأشياء منبارة سواء على  
مستوى الماتى أو المستوى المعنوي .

فوالأمر الرابع التي عرض لها الكاتب  
تكشف لنا إلى مدى العلاقات الإنسانية  
متشعبة ومتخللة ، ثم النمل الذي يوليه  
الكاتب اهتماما كبيرا ، لا أوافق د . يسرى  
العزب على ما ذهب إليه من أن النملة ترمز  
إلى عطيات . . . (٢٤)

لأن الكاتب لا يتحدث عن نملة واحدة  
كما سبق القول وإنما عن نمل كثير في كل شقة  
من الشقق التي دخلها وهذا يمثل الحجاب  
للمادى من الانبهار والتحلل ، فكان النمل  
الذي يهاجم اعز ما تهتم به كل أسرة يؤكد  
أن الانبهار للمادى موجود في الأساس في  
الحفرة التي اتهمت و«عطيات» (مع أن  
زوجها مهندس معماري) وعلى وجه الرجل  
المريض ، وفي طعام المولعين بالأكل ، وحتى  
أكلت الافلام التي يصورها ونقيصة لبنات  
الحى . هذا التخلل للنمل للنيل على  
الانبهار المادى داخل هذه الأسر بجوار  
الانبهار المعنوي المتمثل في العلاقة الإنسانية  
المقطعة كما سبق القول .

وإذا كانت هذه العمارة التي دار فيها  
التحقيق تمثل المجتمع ، فإن علينا أن نحطم  
هذا القناع الذي يحول بيننا وبين الحقيقة  
حتى نستطيع في يوم ما أن نقفل الشك وأن  
نرى الأشياء الحقيقية مجردة من كل زيف  
ومن كل قناع

فالبنطة تقابل شخصا يدعى M لم يحاول  
القناعها بأنها تنقيا العام الماضي في مارينباد  
وأنها تحايا وثائقا على الحب والارتباط في  
هذا العام ويظل (م) يفتح البطة (س) لكنها  
تتخيل طوال العام الماضي فلا تجد شيئا عا  
يجدنها عنه ، وتنتهي الرواية ونحن لا نعرف  
هل تقابل من قبل أم لا ، وهل ستسافر معه  
ليعيشا سويا حسب الاتفاق المزعوم أم لا ،  
ولا نعرف أيضا إن كانت هناك مارينباد وهل  
هناك أيضا شخصية (م) أن كل ذلك من  
أوهام البطة . كل هذا الشك نجده في  
رواية (مسافة بين الوجه والقناع) فنحن  
نبعث مع المؤلف ومع وكيل النهاية عن  
«عطيات» التي اخضعت بلا مبرر ، ونكاد  
نفتتح بأنها سقطت في الحفرة الموجودة في  
حجرها لكنها في النهاية فلقبا بأن البلاغ  
كاذب وليس هناك شيء اسمه «عطيات» .  
والنملة التي تصعد على صعد وعين الرجل  
المريض وتأكله والزوجة تسخير منه  
ولا تصدق أن هناك نملا على الإطلاق .  
والحقيقة وتقريضا نجدهما سويا .

فالأسر جميعها التي عرضها المؤلف في  
روايته تبدو من بُعد براق سطوة ، أسرة  
«عطيات» غنية والكلي يحسدها ، وأسرة  
ارستقراطية تترفع على سكان العمارة  
والحارة ، وأسرة مستقرة لاهم لها إلا  
الأكل ، ثم أسرة رجل متصرف قسوة

## هوامش

- ١ - مسافة بين الوجه والقناع - نبيل عبد الحميد - روايات الخلال - القاهرة ديسمبر ١٩٧٨ .
- ٢ - في الأدب الفرنسي المعاصر - د . ضابطة أحمد أسعد - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦ م ص ١٦ .
- ٣ - لقطات - د . عبد الحميد إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ ص ٢٦ .
- ٤ - لقطات - نفسه ص ٤٥ - ٤١ .
- ٥ - نفسه - ص ٤٥ .
- ٦ - القصة والرواية المصرية في السبعينات . يسرى العزب - المركز القومي للفنون والآداب .
- ٧ - لقطات - نفسه ص ٤٥ القاهرة - ١٩٨٤ ص ٣٣٩ .
- ٨ - مسافة بين الوجه والقناع ص ٨ .
- ٩ - السابق ص ٩ .
- ١٠ - السابق ص ٩ .
- ١١ - السابق ص ٩ .
- ١٢ - السابق ص ٩ .
- ١٣ - السابق ص ٥٤ .
- ١٤ - السابق ص ٩٢ .
- ١٥ - السابق ص ١٦١ .
- ١٦ - لقطات ص ٤١ .
- ١٧ - لقطات ص ٥٠ .
- ١٨ - السابق ص ٤٧ .
- ١٩ - في الأدب الفرنسي المعاصر ص ١٥ .
- ٢٠ - القصة والرواية المصرية في السبعينات . السابق ص ٢٥ .
- ٢١ - مسافة بين الوجه والقناع . السابق ص ١١ - ١٣ .
- ٢٢ - مسافة بين الوجه والقناع ص ١٤٠ - ١٤١ .
- ٢٣ - لقطات ص ٢٤ .
- ٢٤ - أنظر القصة والرواية المصرية في السبعينات ص ٢٥٥ .





## أزمة الضمير الإنساني في « قرية ظلة »

نسليم مجلى

تعريف :

عرف الدكتور محمد كامل مؤلف هذه الرواية بصاحب قرية ظلة التي فازت بجائزة الفضة سنة ١٩٥٧ وترجمت إلى عدة لغات أجنبية ولد الدكتور محمد كامل حسين في ٢٠ مارس ١٩٠١ بقرية سبك الضحك بالملوقية وتوفي في ٧ مارس سنة ١٩٧٧ وقد تخرج كامل حسين في مدرسة الطب في أوائل عام ١٩٢٣ ثم سافر في بعثة إلى لندن ١٩٢٥ وعاد ١٩٢٩ بعد أن حصل على درجة الزمالة في الجراحة ثم عاد إلى إنجلترا مرة أخرى بناء على طلب الدكتور على باشا إبراهيم ليتخصص في جراحة العظام بجامعة ليفربول . فكان أول مصري يجمع بين زمالة كلية الجراحين بإنجلترا وماجستير العظام من ليفربول . وحين عاد أنشأ قسم جراحة العظام بمستشفى الهلال الأحمر .

وقد تدرج الدكتور محمد كامل حسين في مجال التدريس حتى وصل إلى منصب رئيس قسم جراحة العظام ثم مديراً لجامعة عين شمس ١٩٥٠ .

ولم تخمه مهمته كطبيب وأستاذ جامعي من مواصلة البحث والتأليف في الفلسفة والأدب والتاريخ والأديان . وظل يساهم في هذه المجالات بأبحاثه وكتبه حتى انتخب عضواً بمجمع اللغة العربية سنة ١٩٥٢ .

وفيا إلى أهم الكتب والدراسات التي قدمها للمكتبة العربية :

- ١ - متون - جزء أول ١٩٥٩ ، مطبعة مصر .
- ٢ - قرية ظلة ١٩٥٤ مكتبة النهضة .
- ٣ - التحليل البيولوجي للتاريخ ١٩٥٧ المطبعة العالمية .
- ٤ - وحدة المعرفة ١٩٥٨ مكتبة النهضة .
- ٥ - متون - جزء ثان . ١٩٦١ ، مكتبة النهضة العربية .
- ٦ - الواوي المقدس ١٩٦٨ دار المعارف .
- ٧ - الذكاء الحكم ١٩٧١ مكتبة النهضة المصرية .
- ٨ - الشعر العربي والمثلوق المعاصر ١٩٧١ مطبوعات الإذاعة والتلفزيون .
- ٩ - النحو المقول .
- ١٠ - اللغة العربية المعاصرة ١٩٧٧ دار المعارف .

وذلك بالإضافة إلى بحثه العلمية في الطب والجراحة وعدد من القصص القصيرة التي نشرت متفرقة في بعض المجلات .

والدكتور كامل حسين يذكرنا بمفكر عصر التنوير في أوروبا الذين كانوا يجمعون بين الثقافة العلمية والثقافة الأدبية . وبعد فوزنا فريداً في حياتنا المعاصرة إذ جمع بين التبرغ العلمي والتبرغ الأدبي وحاز التقدير في الميدانين . فقد حصل على جائزة القصة سنة ١٩٥٧ عن روايته « قرية ظلة » وحصل على جائزة الدولة للتشجيع في ١٩٦٤ .

وبنقد محمد كامل حسين بصفة خاصة بأنه مفكر له منهج واضح الفسفات ، يكشف عن رؤية متفائلة بالمستقبل وللأ انسان لغة بفكراته على الإبداع والاكتشاف وينتد التقدّم وتحقيق الحرية والعدل والمساواة .

وبلخص كامل حسين منهجه في وحدة المعرفة قائلا :

« والإصلاح المنهجي الذي نذهب إليه يقوم على أنه حان الوقت الذي نستطيع فيه أن نفر من وضع المرم المقلوب فتجعل المعرفة هماً قاليا على أساس الطبعيات وهي أساس ثابت ، قائم على البرهان والتجربة ، فيه تكون القضايا عامة غير قابلة للاستثمار ، وفيه يكون الواقع مبروراً ولا يحتمل الشك ولا يتسع للأراء المتضاربة ، وفيه يكون الواقع والمفوق شيئا واحداً لا يقبل الخلاف ثم نقيم على هذا الأساس علوم الحياة على نسق وأسلوبه ، فيحتد بذلك المذهب الحق من بين المذاهب الخوية ثم نقيم على هذا كله علوم الانسانيات متسقة في نظامها مع علوم الحياة فيبين لنا المذهب الحق من بين المذاهب الانسانية المتعددة » .

« وهو يؤمن بتقديم العلم وسيادة الفعل عليه يفرض توجيهه خدمة الإنسان . فهو يرى أن تاريخ الحياة العقلية خط صاعد أو رقي مستمر . وسيصبح للحياة العقلية التنصيب الأكبر في تكييف تاريخ المستقبل . وسوف يسود ذلك المستقبل أقوى آثار الحياة العقلية وهو المساواة » .

هو يطبق منهجه هذا في كل كتبه ، لا نشد من ذلك روايته « قرية ظلة » التي هي موضوع هذا المقال .

وقصة « قرية ظلمة » تمثل محاولة جادة لدراسة أزمة الضمير المعاصر واكتشاف اسبابها وحلها الأزمة تنبسط في قدرة المجتمعات على ارتكاب جرائم القتل والعدوان ضد الأفراد والجماعات باسم الوطنية أو القومية أو باسم الدين والصالح العام إذ تتحول هذه الشعارات إلى أوائل بعيدا الناس ويقدمون في غزائهم الذلاليات البشيرة . وقد لا يكون فيها ضرر حتى تصفد بالضمير أي بأمر الله عند ذلك يكون الخضر لها وبعيداً من دون الضمير كفراً أو شركاً وضلالاً .

ومن هنا ينبع تمرد بعض الأفراد على مجتمعهم حين يصطدم الإيمان الفردي بالشعارات العامة التي يرفعها المجتمع وكثيراً ما يكون التمرد مأساوياً يدفع هؤلاء الأفراد حياتهم ثمناً له .

وفي سبيل الكشف عن جلود هذه الأزمة وتوضيح أبعادها الحقيقية يعود بنا المؤلف قرابة ألفين عام إلى الوراء . . . ليحلل لنا أحداث ذلك اليوم المشهود حين أجمع بنو اسرائيل امرهم أن يظلموا إلى الرومان صلب المسيح ليقضوا على دعوته ، وما كانت دعوته إلا أن يمتدح الناس إلى ضميرهم أن كل ما يفعلون وما يفكرون فلها عزموا أن يصلحهم لو يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير . الإنسان ويطفروا نوره ، وهم يصحبون ان عظمهم ودينهم يسلمران بما يملو أوامر الضمير . وفي هذا الذي أراهوه تمثل نكية الانسانية الكبرى . ( قرية ظلة ص ٧ ) .

لقد كان اليهود أهل دين وكان الرومان أهل مدينة وقانون ولم يحل ذلك كله دون ارتكابهم للجرمة لأنهم تصوروا ان الدين والنظام يملو ان على أوامر الضمير ومن هنا كانت خطيتهم ومأساتهم ومأساة الانسانية عموماً حتى الآن . وكما يقول المؤلف

« فالتناس أبداً معاصرون لذلك اليوم المشهود وهم أبداً معرضون لما وقع فيه أهل اورشليم حينذاك من إثم ضلال وسيظلون كذلك حتى يجمعوا امرهم أن لا يتخطوا حدود الضمير » .

ومن هنا يتبين لنا ان المؤلف قد اختار واقعة صلب المسيح ليستكشف من خلالها أزمة الضمير الانساني المعاصر ثم يقدم لنا رؤيته للخلاص . فنحن في مدينة اورشليم وفي تلك الساعات الحاسمة من يوم الجمعة الحزينة حيث يشع جو القلق والاضطراب والكآبة والترقب .

ولا نكاد نحصى في قراءة القصة حتى نلتقي بعديد من الشخصيات التي شاركت في تلك الأحداث أو التي شهدتها . . . والجميع في أزمة تأخذ بخناقهم فرجل الإتهام الذي جمع بالأسس كل قدراته البلاغية ليقنع شيخ اسرائيل وكهنتها ان المسيح خطر يهدد المجتمع ولا بد من القضاء



عليه .. هذا الرجل أصبح اليوم يساوره الشك في صدق ما قال .

وفي طريقه إلى دار الندوة يلتقي بملك التاجر اليهودي الذي يحاول بالمال وبالدكا ان يقتنع الحداد بصنع المسامير التي تلقى في يدي المسيح ورجليه . ان الحداد يخشى الاشتراك في هذه الجريمة ولكن التاجر يقول « ان اكبر الجرائم اذا وزعت على عدد من الناس أصبحت من المستحيل ان يعاقب الله أحدا من مرتكبيها » ، ولا يكاد رجل الانعام يسمع قول هذا الشيطان حتى يرتعد أيكون هو أيضا من مشاركون في الخطيئة الكبرى جزاء حتى لا يندى أحد ولو كان الله يفي إسرائيل نفسه على من يكون العقاب ، ويهفه التذكير فيخرج إلى دار صديق له يسأله : أنتن حمل صواب في انعام هذا الرجل وصلبه أم هل خطأ ؟ . ويرد صديقه : « احكم إلى ضميرك وحلك فهو الذي يدينك » .

ان عقله هو الذي أوحى له بأن المسيح خطر عليهم ، ودفعته آنيته لكي يتهمز الفرصة ليظهر يظهر الرجل الغريص على المجت وسلاطة حتى يحقق بيقته في الارتفاع في منصبه أما ضميره فلا يرى على المسيح ماعدا .

وما جرى لمثل الانعام يحدث مثله للمنفى ، فلا يكاد يجتمع بهم في دار الندوة حتى يتراجع عن فشواه « ان لن أبقى بعد اليوم انهم أساموا فهم ثراوى ، ويريدون أن يقتلوا بها رجلا لا أرى ضميري يرضى عن قتل » .

ويحاول أحدهم أن يحمده . لقد آمن الناس بأن صلبه واجب ، ولن يعدلوا عن رأيهم وليس من السياسة أو مصلحة المجتمع أن يتراجع أحد من هذا الموقف ، ويرد المنفى بانه لا يتم بأمر العامة أو بأمر السياسة قائلا « اذا كان من رجال الدين من يرى رأى أهل السياسة فذلك انهم يضعون السياسة فوق الدين أو يضعون سياسة الدين فوق الدين نفسه ، وهذا هو الضلال المين » .

أما حيرة قيافا فتعني من علم إيمانه بالقوة واعجابه بالخلول الأخلاقية التي يقدمها المسيح وفي ذات الوقت حرصه على سلامة المجتمع وحمايته من الانقسام وهذا يتطلب صلبه . وبات ليته مهموما وسار في الصباح إلى دار الندوة عزرنا لا يندى ساقا يفعل كيف يريى للمسيح من الباطل الذي اتهموه

به ارضاه لضميره أو كيف يوافق على صلبه حابة للمجتمع الذى يجلس هو على قعته كرئيس وكهنة اسرائيل . لقد فقد ثقته بنفسه وبالشورى التي كان يؤمن بها قبالا وكان يرى انها وسيلة لحلق الضمير عند الجماعة .

كذلك يتراجع معظم الشيوخ عن قرار صلب المسيح إلا رجال المال والتجارة الذين يصرون على صلبه ويرون في دعوته للاخاء والمساواة وسيلة لتجميع العبيد والفقراء استعدادا لثورة ضد المجتمع وحين يعجز منطلقهم يهدون الشيوخ والكهنة بالجماعير قائلاين « ان الشعب هائج ولن تهدأ ثائرتة حتى يطلب هذا الرجل » ، ويتسللون إلى خارج دار الندوة ليجمعوا السرعاع ويحرضوهم ضد رؤساء الشعب وضد المسيح .

وأحداث القصة لا تستغرق اكثر من ثلاث ساعات وهو زمن المأساة اليونانية . ومن حديث الأشخاص يتكشف لنا ما تم بالأسس ... ونتائج التي تظهر اليوم . هكذا يتضح لنا جو المأساة ونظروها . فالجميع في أزمة حادة وسبب الأزمة خطأ فادح قد وقع بالأسس حين أصدروا قرارا اجماعيا بصلب المسيح ، واليوم قد وجدوا انفسهم في قبضة هذا القرار السلى لا يستطيعون عنه رجوعا امام حشود الرعاع والغوغاء التي اقتنوعوا بالأسس بخطر التي الجليدي .

لقد عادوا إلى يسوع بعد احصدار القرار .. ولم يكذ كل فرد منهم بفرد نفسه حتى بدأ يشمر بصحة ضميره ، وبدأ يرى الأمر على نحو جديد وكيف يتراجع أو كيف يبرره لنفسه أو لآخرين ؟ لقد وضعهم بيلاطس البشلى في مأذق حقيقى .

لقد سلموه للمسيح بالأسس لصلبه ولكن اليوم يرى ان يطلق سراحه حسب عهده في عيد الفصح . وهو يقول انه لا يجد علة لقتله . وأمام هذا الأمر عليهم ان يتشاوروا من جديد ، ويفرروا هل يطلق لهم المسي أم باراباس .

لقد قدم لهم بيلاطس فرصة عظيمة للرجوع عن خطأ ، وكان على رؤساء الكهنة وقادة الشعب ان يقتنصوا هذه الفرصة حتى يتخلصوا من تكبت الضمير الذى يتصرصهم فردا فردا .. وهنا نلاحظ براعة المؤلف .. فالأحداث تتطور بالتحية بما يكلف لنا مأساة العجز عند ذوى الرأى ورجال الدين .. فلا يكاد يستقر رأيهم على التراجع عن قرار الأسس حتى تحاصرهم الجماعير دار الندوة وتتدفق إلى مجلسهم وتتهمهم بأخيانته وتطالب بصلبهم مع المسيح ، وأمام هذا القهر يذعن الجميع . لقد اقنعهم بالأسس المسيح فتنة تهدد استقرار المجتمع وسلامه فكيف يقتنعونهم اليوم بغير ذلك ؟ !

وهكذا تتكشف لنا مأساة الفرد ومأساة الجماعة فالحقيقة تنفل كامل العقلاء فردا

فردا .. ولكن من يقوى على مواجهة الجماهير .. من ؟ يقال إن الجماهير لا عقل لها والمؤلف هنا يرى أن الجماهير لا ضمير لها أيضا . فلوحى أحدهم هذه الجماهير ووقف مع المسيح لكأن جزأوه الختى هو القتل لمواجهة الفرد للجماعة يؤدى إلى مأساته ومع ذلك فالؤلف يشجع على هذه المواجهة ويحرص الفرد على التمرد انصياعا لأوامر الضمير طالما كانت مصلحة المجتمع تصادم مع ضميره . مها كانت الشعارات الرافضة من مصلحة الوطن وحماية الدين والصالح العام .

وهو موقف يتضمن دعوة للاستشهاد في سبيل المبادئ . فعرف الإنسان على حياته ومصلحته يندفع إلى الخضوع أحيانا للمجموع مخالفا ضميره الذى يعتبره المؤلف قبسا من نور الله وبهذا يكون خسارته . وماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه .

لا شك أن المؤلف قد اختار اسلوبا ملائما لموضوعه فسرده الأحداث عن طريق الأشخاص من زوايا مختلفة بعد أكثر تأثيرا وأقدر على إبراز وجهات النظر المختلفة فنحن لا نسرى واقعة الصلب رغم أنها الحدث الرئيسى للقصة . وإنما نسمع عنها في حديث الفيلسوف اليونانى الملحد مع الحكيم الماچى الذى رأى نجم المسيح يوم مولده وأمن به منذ ذلك الحين وهو هنا كثيرا ما يبرز وجهة نظر المؤلف ( ص ٢٣٤ - ٢٣٥ ) .

يقول الفيلسوف المادى الذى يرفض التسليم إلا بما يقبله العقل : « أن ما زلت أبعد ما أكون عن فهم حقيقة ما حدث أساسا اليوم .

ويفسر الحكيم الماچى أحداث اليوم قائلا « أن الله رافع السيد المسيح إليه فهو نور الله فى الأرض فلما أبى أهل اورشليم إلا أن يظفروه أغلظت عليهم الدنيا وهذا الظلام أية من عند الله تدل على أنه حرهم من نور الأيمان وهدى الضمير » .

وهكذا تنتهى وقائع الصلب إلى هذه النتيجة المحيرة . ذلك لأن « رافع » وحال يحصل التنزيب بما سوف يحدث ، ويكون حديث الماچى والفيلسوف ما قبل الصلب أو بعده أوفى آياته .. وفى هذه الحالة يحق كتمان حسين المومسة بين آية « ما قتله وما صلبه » وبين « واقعة صلب » لا ينسب عنها بكلمة ، ويكون « رفع » السيد المسيح

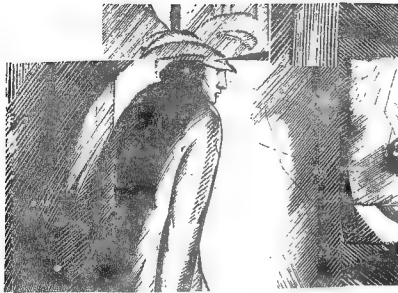
قد حدث ، بصد الدين وقبامه من القبر ... وهذا أقرب إلى معنى الآية الكريمة « يا عيسى ابن موفيك ورافعتك إلى ثم ينشر المؤلف بعد ذلك إلى دعوة المسيح شخصيا بعد ثلاثة أيام ليأسر تلاميذه أو حواريه بنشر الانجيل في ربوع العالم .

إن واقعة الصلب تمثل حادثا شديد التعقيد يغفل بالمعاني الدينية والأخلاقية والفلسفية .

ولعل صعوبة فهم هذه الجوانب حال دون عرض مشهد الصلب أمامنا فى القصة مع أنه المحور الرئيسى فيها واكتفى المؤلف بتدويره عن طريق رواية شاهد عيان لما وقع فى تلك الساعات العصيبة ولا شك أنه أسلوب موقف أتاح لنا رؤية هذه الحقيقة من عدة جوانب مختلفة .

فقد اختار المؤلف حيلة ذكية ترمز إليه هي واقعة اعدام الجندي الرومى وكان هذا الجندي قد اتقى بجرم المجلبة بعد توربته على يد المسيح ففر من طريقها معنى الحب المسيحى فرفض أن يشترك مع زملائه فى محاصرة إحدى القرى ومهاجمتها بل نبه القرية للغزو المتوقع ، فحاكمه الرومان بتهمة الخيانة ونقلوا الحكم فيه بأن يبطوه فى أربعة خيول تدلو فى اتجاهات مختلفة حتى تمزق جسده .

وبعد القصة الفرعية التى ابتكرها خيال المؤلف نحمد هدفين بالنسبة للحدث الرئيسى فهو تمجيد لمعى الفداء على مستوى الإنسان الذى ضحى بنفسه كما أنها تأكيد لمسئولية الرومان . فإن كانت واقعة



صلب المسيح تمجد حرية اليهود وهم أهل دين فجرة فزنى هذا الجندي تمجد وحشية الرومان وهم أهل مدنية وقانون ، وهنا يتضح لنا عجز الدين والقانون عن انقاذ الإنسان من ثورته المأساوية ضد حقيقة الضمير ما لم يكن الدين والقانون مرتبطين بالحقيقة ارتباط العبد للسيد كما يقول كينيث كراج<sup>(١)</sup> . كذلك نجد أن المؤلف يصور التلاميذ فى أزمة تكبت ضمير لأنهم عجزوا عن انقاذ معلمهم وهذا أمر غير مفهوم فالتلاميذ كانوا يتفكرون تعاليمه التى ترفض العنف ليجتهد من نحو الصلب ليكمل جهاده ورسالته من أجل الخلاص .

وفى مقدمة الترجمة الانجليزية لهذه القصة يعلق مستر كينيث كراج على أزمة اورشليم فيشير إلى أن صحبة الجماهير ليلاطس التى وردت فى الانجيل « غدا هذا الرجل » تحولت من الفرد إلى المجموع فاصبحت تعنى ضد هؤلاء الرجال . « أصبح الرجل أزمة المجموع وأصبح المفزى الأخلاقى للمشهد حكما بواسطة الإنسانية وللإنسانية » .

وسحر هذا الكتاب أنه يتخذ هذا الموضوع عمودا له يستكشفه بحساسية مرهفة ويقدمه وربما لأول مرة عن طريق مفكر ينتمى للعقيدة الاسلامية .

فالفكر الاسلامى يميل إلى رفض فكرة صلب المسيح والمسيحيون يجادلون منذ قرون اثبات الصلب عن طريق الأسانيد التاريخية وكتدعيم للعقيدة الدينية التى تؤمن بالصلب كطريق للفداء وكان من نتيجة هذا الجدل أن غرض على الجميع تقريبا المفزى

الإنسان لهذا الحادث . وهذا ما يبرزه الدكتور محمد كامل حسين من خلال هذه القصة فهو يقدم تحليلًا نافذًا لأرادة اليهود على صلب المسيح .

وهو يفعل هذا دون أن يتعمق الحنود التي رسمها القرآن . . . ولكنه يستكشف الأحداث من جديد في ضوء النص القرآني ويكتشف أن واقعة الصلب قد حدثت على المستوى الإنساني أما من هو الذي صلب ؟ فهذا سؤال تشير الرواية إليه دون أن تؤكد .

ولعله يجدر بنا ونحن نعرض لهذه القصة المألوفة أن نستعرض مع الآراء التي ترفض موضوع الصلب ونحلل أبعادها لنعرف إلى أي حد وصل المؤلف في مناقشة هذه القضية ولعل أهم هذه الآراء هو ما جاء بالقرآن الكريم في الآية « وقولهم أنا قتلنا المسيح حسي ابن مريم رسول الله وما قتلوه فبينما يل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيمًا » .

وهذه الآية الكريمة تتفق في معناها مع ما قال به بعض الفلاسفة في القرن الثاني الميلادي إذ قالوا أن المسيح لم يصلب وأن الذي صلب هو شخص غيره خيل لليهود أنه المسيح وأما المسيح نفسه فقد رفعه الله إلى السماء سلمًا وقد أطلق الرماحون على هذه الجملة اسم « المشية » .

وفي القرن الرابع الميلادي قدم الراهب أريوس رأياً مختلفاً بعد نوحاً من الاجتهاد الفلسفي في تفسير آيات الانجيل فيقول أريوس ان الله لم يتصلب في المسيح وان المسيح الذي صلب وتعلب كان بشرا من لحم ودم والجسد مجرد ظل ، مجرد مظهر ، أما جوهر المسيح فهو روح الله وكلمته والجوهر لا يصب ولا يتصلب بل صلبوا ما صلبوه إلا في الظاهر فقط أما المسيح الكلمة فقد رفع إلى السماء والمسيح البشر قد صلب على الأرض . ولكن العامة تزعم ان روح الله تعلبت في جسد المسيح وان المسيح صعد إلى السماء روحا وجسدا .

وقد رفضت الكنيسة المسيحية كلام أريوس واعتبرته بدعة مذبذبة لأنه يفضل بين اللاهوت والناسوت أي بين الطبيعة الإلهية والطبيعة الجسدية للمسيح بينما تقول تعاليم هذه الكنيسة المستمدة من الانجيل ان المسيح قد صلب وقبر في اليوم الثالث قام من الاموات وصعد إلى السماء وأن لاهوته لم يفارق ناسوته لحظة واحدة أو طرفة عين .

وهذه الآراء على ما بينها من خلاف تتفق جميعا في حدوث واقعة الصلب « فاليهود يعترفون بها في الآية الكريمة » وقولهم أنا قتلنا المسيح حسي ابن مريم رسول الله « فهم يعترفون هنا أنهم قتلوه وهم يعلمون أنه رسول الله . فان كان الله قد رفعه ووضع على الصلب شخصا يشبهه لحكمة الهية قان الجريمة تبقى تبعتها على اليهود والرومان لأن تسليمهم للصلب وتقبله على هذا النحو يعطي الدليل الكافي على أنهم رفضوا المسيح وتعاليمه الداعية إلى الحب والسلام .

وفي حدود هذا التفسير القرآن تصف المؤلف فهو يقدم الوقائع السابقة على الصلب كسأ هي بالضغط في المفهوم المسيحي : فاذا تركنا جانباً السؤال عما إذا كان الصلب قد وقع للمسيح فعلا ، وركزنا على الحدث كشئ كان مقصودا به المسيح فان الغزى الانسان كله للقرار الذي اتخذ معاصروه ضده ومن أجل صلبه يبقى كما هو لا تشوبه شائبة وهذا ما يلعب إليه مستر كينيث كراج ثم يضيف « ان الشيء المهم هو ان قلة قليلة قبل ( كامل حسين ) التي قامت بحملات اسلامية لدراسة التاريخ من جانبته الانسان » .

وعلى الجانب الانساني يرى الدكتور/ كامل حسين ان وقائع الصلب تمت ، فاليهود وبيلاطس البنطي كانوا يعلمون أنهم يصلبون المسيح لا شيئا له ولو صرفوا بالشبهة لتراجعوا عن فعلتهم فحقيقة الصلب بوقائعها على هذا النحو تشكل مواجهة اخلاقية تنعكس عليها مشاكل الموقف الانساني بحيث نتيج لنا دراسة الأزمة الانسانية الشاملة .

فمدينة اورشليم التي يطلق عليها المؤلف اسم « قرية ظلمة » هي نموذج للعال كلة وقيافا وبيلاطس ليسا مثيلين لليهود والرومان فقط بل يمثلان للاتسانية كلها حين تتخاذل أمام الرعا وصالها للمسيح للصلب .

ورغم ان القصة تكشف لنا ايضا عن اسلوب اليهود في توزيع تبعات الجرائم الكبرى لا انها لا تدن اليهود كشعب أو جنس فهي لا تدن مجتمعا بذاته كمجتمع بل يفعله وهي ادانة لكل من ينحرف عن جادة الصواب أو يتشبك لأوامر الضمير الذي هو قلب من نور الله . فالأولى يرى ان الجرائم الكبرى تقع تحت دعاوى الوطنية والقومية وحماية الدين أو الصالح العام .

وهذه الشعرات تمثل أرواث العصر الحديث لهذا نراه يعرض الأفراد على التمرد عليها اذا تصادمت مع نواهي الضمير .

فالاتصاف لهذه الدعاوى وقبولها من جانب الفرد وفيه من منصب أو مجرد شخصي يعتبر في نظر المؤلف نوعا من الشرك بالله . فلهذه الدعاوى في نظره جميعا لا تبرر وقوع الحرب أو العدوان أو حتى قتل شخص بغيره والقصة مليئة بالتحليلات الفلسفية والذهنية للاغراءات التي تضلل الأفراد والجماعات وتسبب نكبة البشر وهو يلخص رأيه في المسيحية على النحو التالي :

ان المروسة ركزت على العدل حين قالت سن بسن ومنع بين أما المسيحية فقد ركزت على الحب والسمع « فقد لا ينفع الناس ان يمدحهم تفصيلا إلى الخليل بل قد يكون أنجح لو علمناهم الايمان والحب وكبح الشهوة وتركتنا عقولهم ان تنظم أمورهم في حدود ما لا يحرمه الضمير » .

ومن هنا تأتي دعوته الملحة لفصل الدين عن التنظيم الاجتماعية لأن الدين ثابت والنظم الاجتماعية متغيرة بالضرورة وهما أمران لا يجب أن يتعلقا أحدهما بالآخر .

وأوضح ان رؤية المؤلف للخلاص تقوم أساسا على الحرية الفردية المطلقة حتى يتسنى للضمير الفردي ان يمارس دوره المؤثر . . . لهذا يدعو إلى وقوف الأفراد في وجه الجماعة التي تعارضت دعوى تفرد في المثالية وتحسن الثقة بالضمير الفردي ولا تقول شيئا عن الجرائم الكبرى التي تدفع إليها الشعوب باملاء الضمير الفردي وحده حين يتحول الفسرد إلى ديكتاتور يسخر الجماعة لأغراضه .

ومع ذلك تبقى دعوة حرية الضمير على هذا النحو عظيمة يستحق ان يتمرد الفرد من أجله لكن كيف يمكن هذا الآن في ظل النظم غير الديمقراطية حيث أصبحت الدولة تمثل جهازا يولييا رهيبا قادرا على كبت الأفراد والنشك في أي لحظة من يتمرد . لكن هذا التمرد في رأي الكاتب هو الوسيلة الوحيدة لخلاص الفرد وخلص الجماعة من تأنيب الضمير .

انها رؤية أنوب مفكر وعالم من يشغلهم أمر اصلاح العالم . . . ومن أجل هذه الغاية تمحور في شرب المعرفة المختلفة بحسن من منهج دولاب لتفسير حركة الفكر وقيام الحضارات . . . وكانت له اجتهادات الخاصة في تفسير التاريخ . . . ورحلة المعرفة ◆



فوجدان إذن - في القسم الأول من الرواية وحتى حدوث النكسة - ذائب بكيته ومذوب للوطن جميعه في شخص الزعيم ، يفقر له كل شيء ويبرر له كافة الأخطاء بل والجرائم لا شيء إلا لأن اسمه صار على كل لسان !

ومع ذلك فإن كاتبنا الكبير - لأنه ليس أسيراً لكارل فتعجل أو لكارل ماركس - تراه لا يقنع بتسجيل هذه الصورة الواقعية للمجتمع ، وإنما تراه مرتجلاً إلى أعماق الأعماق حيث تسبح الشخصيات بكترونايا ، وتتصل بالأحداث إتصالاً عفواً حتى لتكاد الرواية المؤلفة أن تصير في عقل وفي قلب القارئ حدثاً فعلياً جرى أو يجري في الوقت الذي تطالع فيه العين الحروف وهي في تنوعها - الأحداث والشخصيات - إنما تفتش فضلاً عن تصويرها للواقع مجابهة له ورفضاً ومقاومة .

في رواية « هارب من الأيام » يفتق رفاق الطاغية « كمال الطيال » به وبأفكاره فيأثمرون به ويقتلونه ، وتكرر الصورة على مستوى آخر في رواية « خيوط السياه » إذ يدس طيب الطاغية رئيس مجلس الإدارة « فرغل » عليه السم ، بينما يتخلص أهل القرية من « عترس » الذي أجبر « فؤادة » على الاقتران به بعقد باطل لم يستوف ركن « القبول » بل تم في ظل الإكراه والكره وتزييف الإرادة .

ويدرك ثروت أباطة أن الخطر كل الخطر كامن في هؤلاء الذين يمتلكون نظرية حتى وإن كانت كما يقول القاضي عزام في رواية طائر في القيد - فاسدة فساحة قاتلة للانسان في الانسان إلا أنها على كل حال نظرية ، فهو لا الناس تحالفهم مع الطاغية الديكتاتور بل وصفنا عنه ما أنزله بهم من اعتقال وتعليب ، لأنهم رأوا في التحالف المرحل معه وسيلة تكتيكية تقريهم من الحكم . لهذا فالكاتب يتصدى لهم بالكشف والتعريض فتراه يعرض لنماذج منهم ( رواية قصر على النيل ) يمثل سلوكهم الشخصي خطاً موازياً لعقيدة سياسية تكيل بمكائيل وتزن بميزانين وثراء يتشام تصويره أدامهم السياسي ليسرينا بأسلوبه القصصي - كيف أنهم حين منحوا الطاغية ما يحتاجه من غطاء نظري وايدولوجي قد تسبوا في إطفاء أمد فلكهم حتى كانت الكارثة « وبدأ الخطيئة الحفل وقصد القامون بتنظيمه ألا يفتتح القرآن الكريم

## الأديب ثروت في أدبه ومخاطبة الديكتاتور

### مهدي بندق

الحكومة المركزية القوية باعتبارها ضرورة سياسية للإنتاج ذاته . . قلوا وجود حاكم مركزي قوى لعمت القوضى واستحال الزرع والجمع ! وطبعاً أن تلك هذه الضرورة المستبد الباطل ( أو الظالم ) وطبعاً أن يجهد المنافع هذا لولاته كل حين .

وفي رواية « شيء من الحروف » مثلاً يكثر لدى الأبطال استخدام تعبير « الكل في الواحد » وتعبير « أنت الكل في الكل » « وأنا قلت وعليكم أن تقولوا آمين »

وفي رواية لؤلؤ وأصداف ، يقول الشاب المتحمس « وجدان » لأبيه القاضي الوقور « عزام » الغاضب من اتصال الحاكم المستبد :

- ولكن أنتكر يبالي أن اسم مصر أصبح على كل لسان ؟!

تتميز العلاقة بين الأدب والسياسة بتوتر خصب يتيح للأديب الفنان أن يبدع بغير حدود . بيد أن الأعمال الأدبية التي تغلت إلى ما وراء الأحداث السياسية إلى علم السياسة ذاته قليلة بل نادرة ، يحضرنا منها الآن رواية « مزرعة الحيوانات » للروائي العالي جورج أورويل التي تعرض للمذهب الماركسي اللينيني بكثير من النقد في قالب فانتازي ساخر ، وتحضرنا أيضاً رواية الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر « دروب الحرية » التي تطرح علاقة عضو الحزب الشيوعي بحزبه به حل مستوى الحدث السياسي بل حل مستوى لفكرة التنظيم ذاتها ، إذ يخلص سارتر - من خلال مأساة بطله يرونيه داخل المعتقل النازي - إلى استحالة احتفاظ عضو الحزب الشيوعي بذاتيته وإنسانيته في نفس الوقت الذي يراود له أن يقوم بواجبه الحزبي تبعاً لفكرة الالتزام ومقولات المركزية الديمقراطية ووحدة الفكر والإرادة ، وضرورة تطهير الحزب من العناصر الضعيفة والانتهازية و . . . الخ .

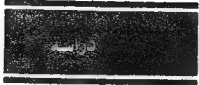
أما كاتبنا العربي الأديب ثروت أباطة فيركز في معظم أعماله الروائية على ما يسمى بالنمط الأسبوري للنتاج ، وهو ما أشار إليه كارل فطوجل في أطروحته - استعارها منه ماركس فيها بعد - حينما أوضح أن البلدان التي تزرع على حوض النهر الواحد تكون مضطرة لتقبل فكرة



انتباه مصر للعرب ، وانتباه العرب لـ  
ليس خياراً مصر أو للعرب ، إنما هو تفرير  
واقع لا سيبل لا إكراه ، وإنما هو تفرير  
الأنظمة السياسية فيها بينما مشاهد  
الخلافا ، إلى الشعب في حركتها الحيوية  
تؤكد هذه الوحدة . كما يؤكد هذا المشروع  
في ذات الوقت على انتباه الوطن المصري  
العربي إلى عقيدة الإسلام الصحيحة التي  
جاءت لتسوي بين الناس - لا في نسبة  
حماية ميكانكية - وإنما في التسوية في  
الفرص وفرض حد آمن للعيشة الكريمة  
للفرد وفرض حد أقصى للدخول « حتى  
لا تكون أولى للأغنياء »  
التي تؤكد الكثرة الديمقراطية أعظم  
التأكيد ، فالإنسان في الإسلام ليس مركزاً  
المكون ولا هو فيه شيء تافه . . إنما هو  
عظيم بقدر ما يجب لغيره مثل ما يجب لنفسه  
مضرباً بقدر ما يترتب بقوته فيعيش في الأرض  
فحينئذ الإنسان كان شيئاً موجوداً له  
ولغيره في أن . وفي رواية « الضباب » تعامل  
الحاجة بمجة ضررها كما تعامل إنبنة  
« واحتضنت إنبنة » بعد موت الضربة -  
كانه خرج من بينها ، في وإحتضنت الإنبنة  
الأخرى بعد الضربة من زوجها الأول وأفتت  
نفسها - كأي أم حقيقية - في تربية  
الولدين ) في فصل ذلك إلا لأنها وضعت  
قضاياها في جذائتي نعم فزادت أن لا ذنب  
لها ولا طعنة . . وجوهه بعد الفيلسوف  
نفسه جوه عقيدة تجعل من الآخر صفواً في  
وأخيراً وتوأم روح . عقيدة تجعل مستنها  
الآخر على حد الجسور مع المستقبل ، فعالم  
القضايا هذا الذي نعش يشول يوماً بعد  
يوم إلى قرية واحدة كبيرة ، وسيكون

أرغفت العقول النابهة التي حفظت أديبات الماركسية عن ظهور قلب، أرغفت هذا التعريف بل وصفت له، فقد أتاح لها أن تسام السلطة على حل الحزب مقابل الانخراط من كوادره لعل في ذلك الحين، وأن تفرغ بمشئ من السلطة السي وأن تتراى مراكز ومناصب هامة في الدولة، وهكذا صيغ الميثاق بعلية ماركسية تحريفية وتلفيقية فكان ذلك بمثابة الأساس النظري لمرجعية الدولة كلها بكافة مؤسساتها وقيدها أسلم صلو يعرف ثلما ماذا يريد وكيف ينفذ ما أراد.

« وعلم الله ما أصبحت مصر معلمة  
إلا بظروف قاهرة فرضت عليها فرضاً ولم  
تختارها ، وعلى أية حال فقد انفتحت مصر  
على الحروب العربية ما أبهظ مقدراتها بقدر  
ما أبهظها المتلفون الذين أضاعوا  
أموالها ... » ص ٨٧ ج ٤ الأعمال  
الكاملة .



## دراسة في قضايا العالم الروائي عند أمين ريان

# حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة

- ١ -

### د. رمضان بسطاويس

الوجدان مباشرة ، وهذا لما يفعله أمين ريان في كل أعماله ، تحويل كل أحاسيسه وأفكاره وقضاياه إلى صور وعلاقات وبني تركيبية من خلال لغة النص ، ولذلك لا نجد لديه القصة بمعناها التقليدي ، وإنما نكتشف معه أثناء القراءة تعريفات جديدة للرواية والقصة القصيرة ، وهذا هو شأن الكاتب المبدع ، الذي ينطلق من تجربته التي تمتد جذورها الحضارية في أعماق ثقافته ودينه وأعرافه وتقاليد التي يدين بها أمين ريان ، فإنه لابد أن يشير إلى الطابع المصري والعربي الذي تتسم به أعمال أمين ريان ، بل ويمكن دراسة أعمال الكاتب بوصفها تعبيراً عن تطور وعي المبدع العربي بقضايا حضارته ، ويمكن دراستها أيضاً بوصفها غزوياً بين مدى تطور وعي المبدع العربي بآدوات النص والتشكيل في الرواية والقصة القصيرة .

والرواية تطرح موضوعات جديدة ، ومن هذه الموضوعات ، موضوع التحقق الوجودي ، هل الفهم أم الدين وسيلة للخلاص ؟ ، والتحقق الوجودي ، وهل يعني تبني أحداهما نفى الآخر ؟ ، ويناقش من خلال هذه القضية قضية : علاقة الفن بالدين ، -ولاحظ أن هذه القضية ضمن القضايا الرئيسية للحضارة الإسلامية التي لا يستطيع باحث أن يتجاهلها ، والمؤلف يطرح هذه القضية من الزاوية التي تحيط بها الأشخاص ، لأنه يتحدث هنا عن علاقة الدين بالفن التشكيلي بشكل خاص ، ولا يطرح هذه القضية بتعامل ، أودى مسبق ، وإنما من خلال نماذج من الفنانين الذين يمارسون الفن والدين في حياتهم اليومية ، وهو لا يتوقف عند بعد واحد من أبعاد هذه القضية وإنما يشير إلى أبعاد مختلفة اعتباراً من هذه النقطة إلى مناقشة هذه القضية وغيرها من القضايا في موضعها من الدراسة لأنه لا يتوقف عند هذا فحسب ، وإنما تقدم الرواية في الأساس - دراسة نفسية واجتماعية لحالة « الموديل » تلك المرأة التي ترتضى أن تمرى جسدها للفنانين لكي يرسموها ، في مصر ، أي في الشرق ، وكيف تفهم قضية الجسد والعري ، ويطرح المؤلف - من خلال الرواية ، الأبعاد البصرية للتمرى والعري في الحياة اليومية . وكيف تنظر المرأة لا للموديل لذاتها ، وكيف ينظر الآخرون لها وما هو

إلى هذه الرواية الأولى في حياة الكاتب ، لكي يدرك الوعي العميق الذي يخفى وراء أعماله الأدبية ، فالكاتب لديه حس شديد التركيب بواقعه الثقافي والسياسي والاجتماعي ، وهو ينطلق من هذا الوعي الفرعبي في إبداع أعماله ، فالرواية تفسر لنا سر هذا الولع الذي نجده عند الكاتب في تصوير تلك اللحظات والمواقف الإنسانية التي تبدو لفرط بساطتها كأنها عادية ومعطومة وسط نثر الحياة اليومية ، فليفتظها الكاتب ، ويكتشف فيها أبعاداً جديدة تجسد رؤيته للعالم ، وهذا ما يفعله « آدم » بطل رواية حافة الليل ، الفنان التشكيلي الذي يولع منذ طفولته باكتشاف الخطوط والألوان والأشكال في بيته ، ثم يستكمل رحلة الاكتشاف في اكتشاف الجسد ، حتى يكشف بالمرءى عن اللامرئي ، وتصبح الرؤية البصرية مدخلاً للبصرة الداخلية . فالوعي البصري والتشكيل لدى آدم يجعله يحول كل ما يحس به إلى صورة إلى عالم من الخطوط والألوان ، مثلاً هو الحال مع الموسيقى الذي يحول كل ما يشعر به إلى نغمات موسيقية تسمع بالأذن ، فتنتقل إلى

تشكل رواية حافة الليل المدخل الطبيعي لحلمة إبداعات أمين ريان الروائية والقصص القصيرة ، والقارئ حين يعيد قراءة أعمال أمين ريان ، سيجد بلورا لمعظم القضايا التي أثارها أمين ريان وبلغورت بعد ذلك في بقية أعماله الأدبية ، ومن للمهندس أن هذه الرواية قد كتبت في الأربعينات ( وعلى وجه التحديد في عام ١٩٤٦ كما أخبرني الكاتب بذلك ، لأن الرواية لا تحمل تاريخ كتابتها ) وقد نشرت الرواية عام ١٩٥٤ ، وحين نشارن هذه الرواية بما كان مطروحا في ساحة الرواية المصرية والعربية في ذلك الوقت ، سوف نكتشف ربايتها ، ليس على مستوى البنية التركيبية التي صاغ من خلالها الكاتب رواية فحسب ، ولكن من جملة القضايا الهامة التي يطرحها الكاتب ، والتي تمثل الجانب الريادي والتجديري الذي تلعبه أعمال أمين ريان ، ففي تلك الفترة من تاريخ الثقافة المصرية والعربية ، حين كان يكتب نجيب محفوظ ويوسف الشارون ويحيى حقي ، وغيرهم من المبدعين ، كان هذا الكاتب يكتب روايته ، التي تؤرخ لسوى في عالم نجاة كثير من قصصها الإبداع ، وكثير من قضايا الثقافة المصرية التي يثيرها الكاتب من واقع خبرته الأدبية ، ومن لا يتفهم أعماله الإبداعية الأخيرة في القصة والرواية ، فيمكنه أن يمدود



فهما عن تصور الآخرين والمجتمع لها ، وكيف تتصرف نتيجة لهذا في سلوكياتها الحياتية اليومية . ( لاحظ مرة أخرى أن الرواية طبعت في عام ١٩٥٤ ) . ولواكفى الكاتب موضوع الموديل ، لكن بحسب له ، لكنه اعتبر أخرى كثيرة تتداخل مع هذا الخطوط خفية أخرى تتداخل مع هذا الخط ، لتضع انسجاماً معيهاً ، متعددة الأبعاد ، لأنه قضياها أخرى مثل : هل يكفى الوعى باختلاف الحاضر عن الماضي في تغيير سلوكنا ، الصلابة بين الفن والأخلاق ، أبعاد العلاقة المتشعبة بين الأنا والآخر ، ونسج الكاتب من هذه القضايا صغيرة واحدة تشكل في خطوطها المتقاطعة روايته ، ولهذا فإن هذه الرواية لا تطرح تخطيطاً ميكانيكياً لكثير من القضايا الفكرية والاجتماعية والجمالية التي تلج على الكاتب فحسب ، وإنما تروى أيضاً للاجابة عن أسئلة أخرى ذات بعد فلسفى وهى :

لم الفن في الزمن الضيق على حد تعبير الشاعر الألماني شيلر ، وما هو موقع الفن من نسج الوجود الانسان بشكل عام ، وقد ساهم في طرح هذا أن الرواية تتناول جانباً من حياة فنان تشكيل ، يكشف العالم من حوله ، ويربظ تطور رؤيته للعالم ، وتطور الجمالي بأدواته في التعبير عما يحور في داخله من انفعالات وأفكار ورؤى . وهو لا يربط هذا التطور ضمن منظومة ذاتية ، تميل رؤيته محدودة بأفق ضمير المتكلم ( الأنا الواحد ) ، وإنما تمتد في الوقت الواحد ، لتعرض التجارب وتغيراتها أخرى لفنانيه آخرين يجمعهم مكان واحد وهو المرمس ، ويسلكون موقفاً مختلفاً وكل منهم عن خبرة من خبرات الفن المتعددة وعلاقتها بالواقع والحياة . وكان الفن هو البؤرة التي تتصمم فيها حزم الضوء المختلفة ، خضوه الماضى والتقاليد والمصرف ، والحاضر الغائب والمستقبل المرتقب . فالرواية لا تركز على البطل آدم في مسيرة تطوره فحسب ، وإنما تصور أيضاً أشخاصاً آخرين مثل «الحاج» ، وحبيب وأطاطة ، وأبلى ، والطفلة الصغيرة عجرة .

- ٢ -

#### ١- البناء العام للرواية :

تتكون رواية حافلة الليل من ثلاثة أجزاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة يكون وسعة من أبعاد الرؤية الكلية للكاتب . ففي الجزء الأول من الرواية ، يطرخ الكاتب موضوع

الرواية ، وهو لا يقدم مدخلاً ولكنه منذ السطور الأولى للرواية نجد أنفسنا داخل العمل الفني نفسه ، مشدودين إلى استكمال سطور وصفحاته ، وهو يتجاوز ما اقتناه ما كان سائلاً في ذلك الوقت في كتابة القص ، حيث كان المؤلف يلجأ إلى تقديم شخصوه وتقديم التاريخ الاجتماعي والنفسى لهم ، ولكنه في هذه الرواية تلج مباشرة هذا العالم ، فالكاتب يعرض تجربة عدة ، وفترة زمنية هامة من حياة بطله « آدم » ، وذلك حين أتاحت ادارة الفنون الجميلة له فرصة تقديم مشروع اهتمام الدراسة ، الذي لم يكن قد استكماله في مرات سابقة ، فيلجأ إلى المرمس ، ليتعرف إلى وجوه الزملاء الذين سوف يطلعونهم طوال فترة اعداده للمشروع في المرمس ، فعالم الرواية محدود بمحدود المرمس كبناء يتكون من عدة طوابق وحجرات ، وبداخل كل حجرة منها فنان يرسم ، ويطل الرواية أحد هؤلاء الفنانين ، والمكان هنا يلعب دوراً كبيراً ، فالرواية لا تعتمد على تصمد الأسماء ، وإنما هو مكان واحد « المرمس » ، وهو المسرح الذي دارت فيه حوادث الرواية ، وشهدت انفعالات البطل ، وتطور أفكاره ووعيه ، وحين استلم البطل حجرتة ، أعد لها سريراً ، لتصلح لكي يقرأ ويأكل وينام ، أي تصلح لكل أغراض الحياة ، كذلك في المرمس ككل هو العالم الكبير الذي يضم الفنانين وهو الحياة التي يعرض الكاتب لها . والحقيقة إن المكان في الرواية لا يتغير إلا نادراً ، كأن يخرج آدم لكي يقابل صديقه « شوقى » ، ولهذا فإن الرواية كان يمكن أن تصلح مسرحية ، لاسيما أن الكاتب قد اعتمد على الحوار كركيزة أساسية في كتابته بناء العمل الفني ، وفي صراع آدم مع زملائه الفنانين ، حين يكاشفهم بفكرة احترامه الزواج من الموديل أطاطة واعتماد الكاتب على ضمير المتكلم هو الذى جعله يستخدم الحوار كمفتاح للأشخاص الآخرين للتعبير عن خبراتهم وذكرياتهم ، ولكن الحوار العامى كان هنا من هتات الرواية القليلة .

والفصل الأول هو عبارة عن اليوم الأول للبطل آدم في المرمس ، ويعرض فيه المؤلف كل شخصيات الرواية التي سوف تلعب حوهم ، ومواقف المرمس عصفور ، والموديل لبلى ، وأطاطة ، والحاج ، وسليم ، والموديل نجمة ، والطفلة الصغيرة عجرة ، وينتهى الفصل الأول بعبارة : « وانتهى

اليوم بأن استلمت مفتاح المرمس المذكور ودعوى سلمه وهو يصيح لى : روح أهرب بقى ، فى [ ص ٣٠ - ٢٩ ]

وفي الفصل الثانى من الرواية ، يعرض المؤلف للقاء الأول بين آدم ، والموديل أطاطة ، في مرمس أوجيرة « الحجاج » على ، ويطرح المؤلف ، علاقته بكل من الحجاج ، وأطاطة ، فالحاج بالنسبة لآدم ، هو الدين ، فهو يعرفه بأنه « الحجاج على مصور عريق ، لم يلتبس عليه الفن بالدين مثل ... كان أقدرنا على حفظ توازنه على صراط الله والجمال . ولقد أدى فريضة الحجاج ليترب من ذنوب الفن منذ ثلاثة أعوام ، لكنه لم يستطع كبت مواهبه بعد عودته من زيارة النبي أكثر من ثلاثة شهور ، عاد بعدلها إلى الفن مدعياً بضغبات وحجج جديدة ... ولنا معاً أحاديث مشهورة لم تؤد إلى شيء ، ولم تحل يوماً مشكلة الدين والفن ، وهو يجهل دافع الفن واستمر على تسميته بلباس متكرراً ، ولكنه ينفض المجون [ ص ٣٠ ] ، ونلاحظ في بعض السطور أن ضمير المتكلم يدخل في عمل الفنان الكاتب ولا يجعله يتدخل في وصف الأشخاص والسرد ، وإنما يصبح ضمير المتكلم هو إيديولوجية للذات ، بمعنى أن الأنا تنظر للأخرين من منظور ذاتيتها ، ومن العمل فقط التماس بينهم وبينها ، ولا يصبح للأشخاص وجود مستقل قائم بلوهم ، ولا يكشفون عنها بحرية ولكننا نراهم في الرواية من خلال عيون البطل ، فالحاج على ، يجسد بشخصية بالنسبة لبطل الرواية مشكلة الفن والدين ، ولهذا فهو يجتزله ويهرده من كل ملاحه الشخصية والانسانية والفنية الأخرى ، ويبقى على هذا الجانب الدينى . وهذا يعنى أن الأنا هنا لا تتعامل مع الآخر ، لا تدع الآخرين يكشفون عن ذواتهم الحقيقية ، ولكنها تكشف هي الجانب الذى يبتئها ، من خلال القضية التي تتركها فضيحة الفن والدين ملتبسة على البطل ، ولهذا فهو لا يفهم الشخصية التي أقامت مزيجاً منها ، لأنه لا يفهم هذا . فما زال البطل في بداية الرواية يريد أن يفهم الأمور بعقله ، مثلاً يفهم الفن من خلال بصره المثقف والمدرّب .

أما بداية علاقة البطل بأطاطة الموديل ، فإبلى لا يزال محايداً ، بمعنى أن أطاطة كانت موضوعاً محايداً بالنسبة له مجرد موضوع

للوحدة المتخرج ، ولهذا فإن كل من كان التعرف عليها يصبره ، وهو أي بصره — أذاته لاكتشاف العالم ، وبدأ البطل يفرض بصيره في أبعاد الموضع وسطوعه ، فيتأمل تفاصيل خطوط الوجه والأنف ، لكن يوقفه في هذا رد فعل (أطاعة) منه ما حين تدبى انفضاحها لها التام عنه ، وهي اذا كانت بالنسبة له موضوعاً عابداً ، فهو بالنسبة لها ليس كذلك ، فهو موضوع غامض ، ولتفهمه ، فتدبر رفضها للعمل معه ، لأنها تناكر أنه في مشروعه الأول ، لم يمتحج الموديل لا استكمال اللوحة ، وإنما كان يرسم من عقله ، وهذا هو قمة إيمان الفنان للموديل الذي يرسمها ، حين تترك عاصبتها الداخلية ، أن الفنان لم يعد يقرأ خطوطها ، ويكتشفها ، وإنما صارت بالنسبة له شيئاً عادياً ويمكن استكمال اللوحة من خلال الذاكرة ١١ صرية للفنان . والكاتب يركز على هذا الانفصال الذي تبديه (أطاعة) عنه ، من خلال حوار ذكي وسريع لا يستغرق سوى صفحة واحدة .

وفي الفصل الثالث يبدأ البطل في اكتشاف أطاعة ، ويعرض لنا في الوقت ذاته جزءاً من فكرياته في الطفولة حين بدأ اكتشاف التشكيل ، وأدرك يكتشف أطاعة ، حين لا يتعامل معها بوصفها موضوعاً عابداً ، بل بوصفها فناناً ، لا يلزم معها علاقة إنسانية ، حتى كانت تلك اللحظة ، التي تعامل فيها آدم مع أطاعة بوصفها إنساناً ، ولم تعد بالنسبة له موضوعاً عابداً ، وإنما مشاركاً له ، حين أتاحت له ظروف الرسم أن يتمدد بجوارها ، فكتشفها بلغة أخرى غير لغة البصر وحده ، ويراها لأول مرة ، ويعبر انزوفت عن هذا الموقف [ وأخلت أراجيح ذكريات تلك الليلة ، في جوف ذلك الشتاء ، قبل أن يجل الربيع بهذا الجسد ، تنم في زهرير لبرابر ، قبل أن يجل بأطاعة كل هذا القيط المصري ، رأيها لأول مرة ] من ٣٧ وقد بدأ الاكتشاف حين تغل عن موقفه المحايد ، وصارت بالنسبة له موضوعاً للتعلم ، وليست موضوعاً للرواية . وكان اكتشافه للموديل أطاعة يذكره بأول اكتشافه لقدرة على التشكيل والتصوير ، فيبين المؤلف أن انفصال الطفل عن ما يسمعه في طفولته ، فلاأذن لديه مغترية ، لا تسمح ما تريد ، وإنما لغة قبيحة من ٣٧ ، جعلته يركز كل طاقته في بصره ، كأنه فقد حاسة السمع ، وأخذ يستخدم كل إمكانيات بصره في التعامل ، وقراءة الأبعاد والحركات

والظلال والأضواء ، ويعتمد الطفل من خلالها كل تجربة وأدراك ، ويجب من خلاله على كل تسؤل أو فضول . فإذا كان طه حسين في رواية الأيام يجعل الطفل يستخدم أقصى إمكانيات الأذن في اكتشاف العالم ، فإن أمين ريان يجعل بطله آدم يستخدم بصره ، وكانت لديه صعوبة واحدة هي أن يجعل يده طوع انفصال ما تراه ، لكنه لم يجد في نفسه القدرة على التعبير عن الكائنات التي تراه وحركتها بسرعة ، فلم يستطع أن يسجل الحفنة العمومية والنساء يتصارعن حولاً طلباً للياه ، لكنه حاول أن يتجه إلى الطبيعة الصافية ، يرسمها لكي يتروح بسرهما عبر لغة البصر والتشكيل ، حتى اكتملت أدواته ، بدأ يتجه إلى رسم ما كان يمتحج عن تصويره .

والمرحلة التالية التي يورخ بها المؤلف لتطور وعي الفنان آدم منذ طفولته ، هو دراسته لدرس الحركة وجسم الانسان ، لكي يستخدم لغة الحركة والجسم في التعبير عن وجود بأسره يعتمد بداخله ، وبدأ يكتشف نفسه من خلال الأعمال التي يرسمها ، مثلاً اكتشف نفسه حين « فعل » فمته مع أطاعة في ذلك اليوم من فبراير . ولكنه مع الممارسة اكتشف اختراجه عن نفسه ، بمعنى أن هناك تناقضا داخل ذاته ، يقول من ٤١ : « ولكن شعرت بأنني أدور حول نفسي ، وفيما لي أنني أرتب بالعمل اليدوي من اللجوء الملح ، ولكني ابتعد بعملاتي العقلية عن ذلك المجهول ، وهذا التناقض بين عقله وجسده ، بين الدخائل والحارج ، هو ما يحول آدم أن يفهمه ،



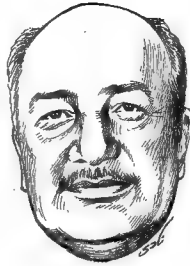
وكل عواقله في الفن ، ورؤية الآخرين والحوار معهم ، إنما ترجع إلى هذا الهدف ، فالبطل لا يلجأ للحوار مع الآخر إلا إذا شعر أنه في مأزق ، ولهذا فإن تألم من حدة التناقض في داخل نفسه ، اتجه إلى قريب له ، كان يدرس الفن في أوروبا ، وعاد من بعثته ، واتجه إلى التصوف ، بعد أن أحرق كل أعماله ١١ ، لعله يجد لديه الحل .

لكن الاستاذ أبو العلا طرح حلاً غريباً ، هو البعد عن الفن ، والتوجه إلى الله ، وقد افتتح آدم لبعض الوقت بهذا لأسباب عديدة ، وهي إتهامه بقربيه الاستاذ أبو العلا ، ورحلته عبر البحار ، ومكتبته المأثلة واللحمة الوفيرة ، وأعماله الفنية التي كان يراها آدم من المعجزات ، وأصبح من اتباعه في جماعة صوفية ، واستمرت هذه الفترة سنيناً عديدة ، ولكنها تركزت في نفسه تأثيراً عظيماً . ومن أبرز هذه المؤثرات ، قائمة المحرمات أو التحريم من الجماعة التي أنشئ إليها بطل الرواية ، وأطلق المؤلف على قائمة المحرمات كلمة « حورة » ، ولهذا أصبح التحريم هو أساس كل تفسير في الأخلاق السياسية والاجتماع والتاريخ والاقتصاد [ وكانت كلمة سر الجماعة ومقاسمها الوحيد هي كلمة حورة ص ٤٤ . واستغل زعيم الجماعة الروسية التي انتمى إليها الفنان كل تراث الدين من القرآن والحديث في إثبات تفسيراته وأحكامه القاطعة . حتى أصبح بطل الرواية شبيحاً من أشباح الماضي لا يميز في العصر ، وإنما فقد إرادة الماضي وإرادة الحياة . . واعتمد زعيم الجماعة في ذلك على الاغتراب البذل فنان صليح أنسه سبقت الرواية أعمالاً أخرى لتنجيب محفوظ تناولت هذا ، لكنها لم تطرحه بالنسبة لفنان تشكيل ، فمشكلة الله أو اللجوء الملح ، والذين تطرح هنا على مستوى مختلف تماماً عما نجده عند نجيب محفوظ ، نجيب في روايته يقدم الفلق الميتافيزيقي وتسؤل الإنسان الملح عن علاقة الله بالعالم ، ومدى رعايته له ، وهل هو موجود أم غير موجود وهذا ما نجده في روايات أولاد حارتنا ، الشجاء ، والطريق وغيرها من الأعمال التي انتقل نجيب محفوظ من بعدها من التسؤل الميتافيزيقي عن الله إلى التسؤل الاجتماعي عن العدالة

والحرية أما في رواية حافة الليل فتحن نلتقى  
بآدم الذي يريد اكتشاف ذاته بواسطة  
التشكيل ، ويريد أن يكشف الله أيضا .  
إن آدم لا يتسامح تسؤلًا ميتافيزيقيا على  
قرار إبطال نجيب محفوظ وإنما يتسامح  
تسؤلًا أنطولوجيا عن الدين ، كخبرة  
ضمن خبره الرسم . أى خبرة حياتية ،  
ولهذا أقام يده ترسم ذاتها ، وقد أراحنا بحث  
الخبر والشر إلى مصير مجهول ومستقبل  
مجهول .

ويؤرخ الكاتب أن سبب ابتعاد آدم عن  
التصوير للمرة الثانية حتى رأى الموديل  
أطاحه للمرة الأولى عارية ، وهي تتوسل إلى  
الاستاذ ألا تخلف ملابسها ، وحين يراها آدم  
لماذا كانت ترفض فتقول إنها كانت تمجيد ،  
لأن هذا أول تعامل لها مع قضية العرى ،  
وكان آدم منذ هذا اللقاء الذي رأى فيه أطاحه  
وهما صغيرة ، لم يستطع ومعه الشئ أن  
يتقبل فكرة العرى ، ويعجز عن مواجهة  
الجسد العاري ، الذي لا يتأثر به فراش  
الرسم وهو بمثابة الألف من ابجدية الفن  
ولغة التشكيل .

والحقيقة إن موقف البطل من العرى  
Nude هو الذي جعله يتم بدراسة الموديل  
كإنسانة في جميع الفن ، حين ينفث نظرة  
العرى عن نظرة الجسم له . فالمشعوب  
كلها منذ اليوم الذي بدأت فيه تفكر قد  
ساودها شعور بالخياء والحاجة إلى الرداء ،  
وقد ورد هذا الوصف بأسلوب مجازي في  
سفر التكوين فقبل أن يأكل آدم وحواء من  
ثمار شجرة المعرفة كانا يتزانهما عاريين ، في  
حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء القلب ،  
ولكن ما أن استيقظ وعيها حتى أدركا أنها  
عاريان وخجلا من عريتهما ، والفرق بين  
الوحى وما قبل الوحى ، أن الإنسان في  
مرحلة ما قبل الوحى لا ينجل من عريه ،  
بينما نجلى منه بعد ذلك . وكل حضارة من  
الحضارات لها نظرة مختلفة عن الأخرى في  
موقفها من قضية العرى ، فنجد في الحضارة  
اليونانية القديمة أشكالاً نجية عارية ومرتبدة  
للملابس على حد سواء وهذا يعنى أنهم قد  
نبدوا الحياة ، ولذلك نجد لديهم عدداً كبيراً  
من التماثيل العارية - ورغم هذا فقد  
استخدم الاغريق الملابس في أخفاف تماثيل  
الجسم الصغيرة التي ليس لها علاقة بالتعبير  
عن الحياة الروحية ، وكانت الملة الرئيسية  
لاستخدام العرى في النحت لدى الاغريق  
تتمثل في الأطفال مثل إبيروس ، الذى يمثل  
في شكل طفل برىء ويظهر مجلهم الروحي



لقضية العرى ؟ وكيف تنظر الموديل لنفسها  
على المستوى الإنسانى ؟

إن الفنان لا يكشف الأبعاد الحقيقية  
والإنسانية للموديل إلا حين يتعامل معها  
عبر لغة الجسد في مشاركة حسية ، أما  
الرؤية البصرية الخارجية فهي تضعها  
بالنسبة له في وضع محايد . وفي الفصل  
الخامس من الرواية يجسد الكاتب كل هذه  
القضايا في وصفه للوحة ، يجتمع فيها  
الموديل ( أطلانه ) مع آدم وحواء ، ويعبر  
المجتمع والدين ، التي تشعره الموديل  
بافتراءها وانفصالها عن المجتمع فيقول  
الكاتب :

[ ] فى العيون اللى خلقتك طلعتى من  
جنس ابن آدم . وطلعتى من البلد .  
وطلعتى من بيتك وطلعتى من هدوك . وده  
رسم أبونا آدم وأمتنا حواء . وأدى البلد  
والبيت وأدى المدموم [ ص ٤٩ ] .

نفى النص السابق مجتمع ككل عناصر  
موضوع العرى كموضوع اجتماعي وديني  
حضارى . العيون ، والملابس ، وأبونا آدم  
وأمتنا حواء . وحين بدأ يتكشف له من  
خلال هذه اللوحة موضوع العرى في حجمه  
الطبيعى وعلاقته بكل ما يحيط به ، بدأ  
البطل يفهم العرى الذى كان يخاف منه ،  
وكان سبباً في ابتعاده عن الفن فترة ليست  
قصيرة للمرة الثانية ، فليلة الأولى حين بلغا  
إلى قريته الأستاذ أبو العلا ، وأقنعه بدخول  
جماعة الروحية فالتفصل عن الفن وابتعد  
عنه ، والمرة الثانية حين شاهد العرى للمرة  
الأولى وتعامل معه تعاملًا وجدانيًا فهرب من  
الفن ، لكن حين تحول العرى إلى موضوع  
ضمن موضوعات التجربة الإنسانية  
الشمولية ، وليس منفصلاً عنه ، زال توتر  
الفنان تجاهه ، وبدأ يتدمج ضمن جماعته من  
الفنانين ، ويصير منهم . بعد أن كان خارجاً  
عنهم ، [ شعرت كأن قلبى يستقر فجأة في  
مكانه الطبيعى ، وأصبح لفظ الحب  
والشابات ، وضحكناهم في أذن أعذب نحن  
إنسانى كامل ] [ ص ٥١ ] .

وبدا الفنان آدم يتعصب ما يرى ، ويسمع  
في عبق ، فلم يعد يتأذى عن البشر ، وإنما  
يتعلم منها ، وقد صبر عن الزار ، [ بأنه أكبر  
عبد راته عنى ، وانتظره قلبى ، واستقبل  
أعمق سر يفة المأساة البشرية ، فرحت  
أمتص ما أرى وأسمع في عبق وقتك من  
يدرك جيداً إنها أول تجربة وآخر تجربة منذ  
عصر الغاية حتى الآن . . ومنذ الآن حتى  
الموت ] [ ص ٥٦ ] .

في هذه البساطة البرية . وكانوا يقدمون  
الإبطال الرياضيين في مطهر عار من  
الملابس ، وكانوا يستخدمون العرى أيضا  
لا يبرز سحر الأثوة الحسى المحض ، أما  
الأصابع التي ترتدى الملابس ، فلقد  
استخدمها الاغريق لاظهار الوزار الداخل  
للروح ، أما في حضارات الشرق القديم  
المند وبارس ومصر القديمة ، فنجد أن المند  
تقلص في بعض دياناتها العرى ، وهذا  
واضح في كثير من التماثيل الموجودة في  
المعابد القديمة التي ترمز للخصوبة وغيرها ،  
وكان الجسد المتلاء هو المثل الأعلى للجسم  
للنعم ، وبيتنا في فارس ومصر ، فنجد أن  
قضية العرى تتعامل ببساطة ناتجة من طبيعة  
تجريد من النحت للنجم .

[ ] وهكذا نجد أن موقف الإنسان من  
العرى بوصفه قضية فكرية وأخلاقية  
 واجتماعية ودينية يشكل حسب موقف  
الإنسان الحضارى ووضعهم الاجتماعى .  
والمؤلف حين تعرض لهذه القضية في هذه  
الرواية ، فإنه طرح أبساده المختلفة  
ومستوياتها التباينية . فعلى المستوى  
الجمالي ، فإنه يدرس « العرى » بوصفه  
تعبيراً عن حركة الجسم البشرى في المكان ،  
وتبرز تفاصيل الجسم الإنسان أبعاد الحركة  
وتناغم الأعضاء في موسيقى حركة تلتفتلها  
العين بيسر وسهولة .

وعلى المستوى الاجتماعى والدينى ،  
كيف ينظر المجتمع الذى يؤمن بالكرة كمودة



— ٣ —

### التقابل في رواية حافلة الليل :

يعتمد المؤلف في بناءه للرواية على التقابل بين الشخصيات ، فيقدم لكل شخصية نقيضها الآخر ، فمثلا نجد أن ليل هي نقيض للموعدل أطاعه ، ولهذا فإن فهم أحدهما مرتبط بفهم الأخرى ، [ قمع أنها معاً في مستنقع واحد ، إلا أني كنت في حديث ليل وتصرفاتها ، حركة حيوية للصمود إلى سطح المستنقع . ووضح لي اتجاه أطاعه المضاد . ] ص ٦٢ ، والتقابل للأفكار البنيوي كما ورد عند تودروف — [ قدم تودروف دراسة بنوية للعلاقات داخل الرواية وأطلق على هذه العلاقات اسم العلاقات الخطرة ، وذلك في دراسته للكلو ، وذلك في كتابه : أدب ودلالة ، وقد استفاد كاتب الدراسة من هذا الكتاب استفادة كبيرة ] — لم يقتصر استخدامه في تحديد البناء العام للرواية فحسب ، وإنما كان يستعمله الكاتب أيضاً كتجنية لتوضيح مشاعر البطل تجاه الأحداث والموضوعات

التي يشغل بها ، فحين يرى ليل متجردة من ثيابها ويراهم مرة أخرى عثمته يشعر نحوها بعاطفة عائلية غريبة ، [ وأخذت تعمل بأعمال أحاسيس غامضة مهمة حول موضوع الثياب . . . . . ولكنها كانت تدور بين صورة ليل وقد تجردت كما ولدتها أمها . وصورتها الآن وقد كستها الأقمشة المحتشمة ] ص ٥٩

وطوال الرواية نلتقي بهذه التقابلات التي تطرح مستويات مختلفة للشخصية ، فصديق الفنان الذي يتزوج ليل دون أن يعاها ، يكشف عن عجز البطل آدم في مواجهته من حوله ، فالشخصية المتقابلة هي أداة الكاتب لكشف أبعاد مشكلة البطل ، فما يتم على حياة البطل ليس هو نهاية العالم ، ولكن هناك أفاق أخرى للحياة تطرحها المصادف المتقابلة الأخرى ، وهذه الأفاق الأخرى هي التي بدأت تظهر بعد ذلك في مجموعاته القصصية الأخرى .

والسؤال الذي يطرح نفسه ما هي الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتب في عرض بناء الرواية من خلال التقابل ، [ للمعنى الذي قدمه باختدين وتودروف ؟ ]

أعتمد المؤلف في روايته على توضيف الأسلوب المباشر ، وهو البديل المباشر للمذكرات الشخصية فالأسلوب المباشر يقوم على وصف المصطلحات المباشرة لشعور البطل كما تبدى له في واقعه المباشر الحسي ، وهذا الأسلوب هو الوسيلة التي تجعل القارئ يسير في خط متواز مع البطل في رؤيته للعالم ، فضمير التكلم ، ينسج لدى القارئ شعور الاسقاط النفسي ، وبالتالي يأتي بمثابة ما يتلقاه في الرواية ، ويسير معه ، دون أن يستطيع أن يتنبأ ، وإنما يكشف بالمشاهدة ، ويؤجل التفكير حتى ينتهي من الرواية ، التي تسلمه كل حالة من حالاتها إلى حالة أخرى وتتقل في سلامة وشفافيتها ، ولكن لم يقتصر المؤلف على توضيف الأسلوب المباشر في القص فقط ، وإنما اعتمد أيضاً على الحوار الذي يكشف عن اتجاهات الشخصية تجاه البطل وتجاه الحدث الأصل ، ولكل شخصية لغزها الخاص من الكلمات والمعاني والمفاهيم ، ويبلغ من حرص الكاتب على صدقة في نفل الطابع العام لكل شخصية أنه كتب الحوار بلغة عالية فجوة ، وإلى جانب الحوار يستخدم المؤلف المونولوج التلقائي ، والمونولوج الذي يعتمد على التذكر لاسيما في

فصول الجزء الأول من الرواية ، وكان يستخدم السرد الذاتي كنمط تعبير نفسي يشق من الشفافية الداخلية للشخصية ، ويحيث يساعد القارئ في التعرف بسهولة على رغبات البطل والشخصيات المحيطة .

و استخدم أيضاً التقابل ليعبر عن تحولات لشخصية النفسية ، فحين يتحضر آدم أطاعه ، ويعدّها لا تحضر ، حين تحضر يشعر بالهجوم من ناحيتها ، ينتقل إلى الهند بالنسبة لها ، فكما يحرب من الخارج إلى داخل نفسه ، ويقابل هذا الهجوم من خارج للرسم إلى داخل الرسم ، فإنه يحرب من أطاعه إلى ليل بوصفها ضدًا متقابلاً لها ، وكأنه بهذا يعاقب أطاعه على شيء لم تفعله ، إن عجز الشخصية في فهم الآخر والعالم ، يجعله يرتد إلى طوقته الأولى ، فهي ردة في المكان والزمان أيضا ، [ فقد شعرت بجلدة هائلة وهوان أليم وكان عودتي إلى حجيرتي هي عودة إلى انسلواشي السابقة ، ثم لي عاداتي الطفولية القديمة ثم أعود نفسياً جنيلاً لا يصلح لعالم الكبار ] ص ٦٥ — ٦٦

ويلجأ الكاتب دائماً إلى تعميق بعض المواقف بخلق حالة موازية لها تماماً ، لكن تختلف عنها في المحتوى ، فحين يكفر آدم بحبه لأطاعه بسبب تجاهلها له ، نجد أن صديق آدم وهو حبيب بدأ يكفر أيضا بالفن ، وبدلاً من أن ينتمى بناء اللوحة التي يرسمها تجده يدا من يديه ، والأخطر أنه بدأ يبد أيضاً إيمانه بالفن ، فالأزمة الظاهرة لدى حبيب هي تعبير عن الأزمة الباطنية لدى آدم ، التي تعبر عن الحيرة بين الفن والدين اللذين يضمهما كتنقيضين وليساً مكملين لبعضهما ، والمداخل للحدثين عن الدين والفن هي الأخلاق ، وواقعية الموعدل ، فتجربة آدم تجعله ينظر للفن بوصفه متناقضاً مع الدين ، وقد سبق أن أشعرا أن الأستاذ أبو العلا الفنان الذي هجر الفن ، لكي يترب عن معاصيه ، ويكون جماعة روحية ينضم إليها البطل ، بعد أن عاش أبو العلا حياته في الخارج فناناً ، فإذا كانت المناقشة الأولى بين الفن والدين ذات طابع أنطولوجي ، بمعنى أنها تبحث عن طريقين بين الفن والدين في حقيقة الوجود ، ولكن لا يجمع بينهما ، فإنه هنا يطرح مستوى آخر لأزمة البطل البذائية حول التناقض بين عمارات الفن وبين الدين ، فرسم الصورة العارية ، من وجهة نظر الحاج على هي أثم وعار ، وحق الموعدل

حين تأتي لكي ترسم حاوية ، فهي تترك ذلك . هذا أتم وقارسه على هذا الأساس ، ولكن البطل يرى أن ذلك الرأي خاطئ لأن الطب يتعامل أيضا مع العرى ، ولكن تناقض الحاج على معه يجعل نقطة تلاقيها صعبة ، واكتشاف هذا التناقض وعرضه يساهم إلى حد كبير في كشف تصورات البطل المختلفة عن العلاقة بين الدين والفن ، تلك العلاقة التي تترك ضميره المعرب ، ولذلك فإن الحاج على يتنصر عليهم واقعا حين يقول لهم :

[ هل ترضى لأخذك أن تنصري هكذا ] ص ٦٩ ، ورغم هذا يحاول البطل أن يصنف الحاج على خلف مقولات عقلية لكي يحمي نفسه منه فيقول ، [ ولكني صرعت تلك اللحظة ، أتني أمام السلف الخائف ، والحلف القلند ] ص ٧٠ . وهذا أن يعيد النظر في الأسس التي يقوم عليها الفن نفسه ، للفن هنا ليس رواية أوروبية وإنما هو تعبير عن وجوده الانساني البشريزيقي ، ولهذا يقول : وراحتي الأسس التي يقوم عليها صرح الفن ، وأدركت أنها ليست سوى القيم التي بداخل الفرد نفسه ، وعليها يتوقف تقدير العمل . ص ٧٠ . فالفن لدى البطل هو تعبير عن العمليات النفسية البسيطة للاندماج الانساني ، وبالتالي فهو يرى أن هناك ضرورة للفن على مستوى الفرد ، وهناك ضرورة للفن على مستوى للمجتمع أيضا ، ولذلك لابد أن توأكب التجارب المعينة التي يمر بها الفنان نظرية إدراكية للصلام ، حتى لا يتكسر على عقبيه ، ويفسر تجربته المعينة تفسيراً خاطئاً يجعله يرجع إلى الرعب والحجل المرضي الذي يصاحب التعبير الحقوقي للدين فإذا كان آدم مؤثما بالفن ، لكي فإن الحاج يجب الفن ولكنه يخاف منه ، لكي يحمي نفسه ، فيقول عن التحدث « الحاج على » ، أنه تنقصه الصراحة ، وأم يبلغ بعد تلك المرحلة التي يقف فيها الانسان موقفاً محايداً من أمصاص نفسه ، وغيره وشرة ، وإيمانه وشكته وحقيقة جوهره ص ٧٣ .

## الأنا والآخر:

تتمحور علاقة البطل بالآخرين عبر ثلاثة محاور رئيسية طوال الرواية ، المحور الأول وهو محور الرغبة ، وهذا ما يتضح في علاقة البطل بأطامنة ، وفي علاقته بليل أيضا ، فحين تفر أطامنة منه ، ولا تستجيب له ،

فإن يقبع في مرسمه صامتا لا يصلح لشيء ص ٧٥ ولذلك يقول أيضا في ص ٧٤ ولكن حين قاطعتني أطامنة ، فقد شعرت أنه قد قاطعتني جميع الأناث ، ولهذا فإن موضوع الرغبة يرتبط لدى البطل بمفهومه عن الجنس الآخر ، وهو الذي يفسر حول الشد والجلب بين الطرفين ، ليصل كل منهما إلى غايته . وفطرة أطامنة الاثنية هي التي دفعت آدم إلى الحب ، ولهذا بذلت لغة الحب تأخذ سلسلة أكبر في التعبير بين تكوينين نفسيين مختلفين ، وبين تجربتين مختلفتين أيضا . وحين تسربت لغة الحب إليه ، بجوار لغة الفكر والوجدان ، بدأ يشعر بضرورة الجسد العاري في التناغم الكوني ، وفي سيمفونية الطبيعة ، لأن لغة الجسد علمته للغة الحقيقي للحياة ، فتورته كان تألها عن انقياده الأعمى ضد الطبيعة والحياة معاً ، وبالتالي كان يحرم نفسه من كل ثمانية من الزمن ، وكل شبر من المكان . والكاتب يستلهم من الذاكرة دائما ما يؤكد ما توصل إليه من رؤى ومن أحلام ، وكأن القصة عنده لغة رياضية تحتاج دائما إلى برهان وإثبات . فإكتشافه لغة الجسد ، جعله يبتعد عن المحور الثاني من علاقته بالآخر ، وهو محور المشاركة ، فهو كان يشارك صديقه شوقي كل تجاربه كأنها تجاربه هو ، بينما هي في الحقيقة ليست كذلك ، لأنه يعيش مع شوقي ويشاركه ذكرياته على مستوى الوعي فقط ، ولذلك فحين يتوصل أو يكتشف ما سبق أن اكتشفه صديقه شوقي ، فإنه يسارع بتذكر حكايات صديقه شوقي التي شاركه إياها على مستوى الوعي



فيما سبق . فإكتشافه لغة الجسد جعله يتذكر صديقه شوقي الذي أحب امرأة ، ونقل سريتها من دمهور ، وحين كانا بعد عشرين . كانت قد تزوجت ، لكن عاد الحب الجسدي في غيبة الزوج ، لكن شوقي رفض أن يقوم بهذا الدور لأن زوجها كان يحب ويثق فيه . أما المحور الثالث فهو محور التواصل ، ويمثل هذا في علاقته بليل ، التي كانت تتواصل معه انسانيًا ، ويرى كل منهما الآخر .

هذه هي المحاور الثلاثة طوال الرواية التي قدم من خلالها الكاتب علاقة الأنا بالآخر طوال الرواية ، وبالطبع هناك محاور أخرى مثل التقابل أو التناقض بين الأنا والآخر لا سيما في علاقة البطل بالحاج على ، فهذه الشخصيات تحتفظ بالتناقضات في داخلها ويحس بها ، بينما البطل يحرص دوما على الانسحاق ، والآخر الذي يعنى الأنا لا يعطيه البطل اهتماما كبيرا في ذاته ، وإنما يتم به كوسيلة لتوضيح حقيقة ما يجري في الأنا من انفعالات وأفكار .

والحقيقة إن علاقة الأنا بالآخر كما تبدى في علاقة آدم بأطامنة هي علاقة معقدة ذات أبعاد ومستويات مختلفة ، فمثلا إذا تأملنا في هذه العلاقة سنجد فيها الانفصال والاتصال ، معاً ونجد هذا في النص التالي : وبذات ترقبني وأنا استغرق في التصوير ، لكنني أقوم بدراستي دائما وأنا أتمدأ أنا لا يقف بصرها على ، فقد أصبح من الصبر أن أحلق في عنينا وهي المخلوقة التي لا أريد ، وذلك بعد أن نظرت إليها طويلاً بعيون ملؤها الرغبة والتفائل ، كنت أدرس تفاصيل جسمها النضر وأحلق إلى صدرها الناضج كأنني أنشيت بالمثل والقمة التي كبرت لها حياتي ، أما عنينا ، فما أن أحلق فيها إلا وأشعر بالشفاء والهدوء والنكوص ، كان جسمها ثمره ناضجة من ثمار الطبيعة وورداً لا رتقاها أما عنينا ، فكان فيها التخلخل ومأساة الروح التي فوجئنا للمادة وسحقها الخرماء ، وجعلها تزحف على أرض لا سياه لها . ص ١٠٩

— — —

استعرضنا فيما سبق كثيرا من القضايا التي تطرحها رواية « حافة الليل » ، وهي نتائج للقصص التي طرحها الرواية بمستوياتها المتعددة وليس حصراً لها ، ويؤي أن نشير إلى بعض السمات الخاصة بكتيكات الكاتب

في الرواية قبل أن تنتقل إلى عالم القصة القصيرة لديه في مجموعتين هما : « صديق العراء » ومجموعته الأخيرة « الطواحين » ، فالرواية تعتمد على السرد الذاتي للأحداث الداخلية والخارجية ، فهناك مستويان متوازيان طوال الرواية ، مستوى الأحداث الداخلية وهي تتصل بملاعة البطل آدم بنفسه ، وفهمه لذاته وللعلم من حوله ، وهذه الأحداث التي تتنامى طوال الرواية تعبر عن تطور وهي البسط ، ويرتبط للمستوى الأول بمستوى الثاني ويتأثر به ، وهو الأحداث الخارجية ، فالبطل يفهم ذاته من خلال تبصره الذاتي ، ومن خلال علاقته بالآخرين والعالم . وقد ساعد على سيادة الحدث الداخلي كمحور للرواية ، إن الكاتب اعتمد على ضمير الأنا كوسيلة لبناء عالمه وتقديره ، والحقيقة إن استخدام ضمير المتكلم لا يقتصر على هذه الرواية فحسب وإنما يمتد في كثير من قصصه القصيرة ، وهذا الموضوع استخدام ضمير المتكلم وضمير الغائب ، في أعمال أمين ريان الروائية والقصصية يحتاج لدراسة مستقلة مستفيضة ، لأنه يكشف عن كثير من جوانب الرؤية الذاتية لدى العالم في رؤيته للعالم ، فكثير من خصوصه تتصرف في سلوكها البشري وفق منظورها الداخلي ، أي وفق تنامي الأحداث الداخلية ، ولذلك فإن الحوار dialogue يكشف عن أبعاد الحوار الذاتي Manologue وكيفية تصور الذات للعالم ، فالأساس لدى الكاتب هو الكشف عن الحقيقة الداخلية ، أما العالم كحقيقة خارجية فهو يأتي في المرتبة الثانية ، ولذلك فالقضايا التي تطرحها أعماله تأتبع من الصراع بين وهي ووجدان الفرد والعالم ، وتحفل أعماله بالصراع بين الفرد وبين العالم على المستويات المختلفة مثل التراث والآخر والحقوق والحرية .

وبحقيقة إن هناك مفارقة بين أعماله الروائية والقصص القصيرة فرواياته الثلاث ، « حافة الليل » و « المصرة » و « الضيف » تمنح بيسر وسهولة للقارئ ، وهي عدة بتصور البطل والشخصيات الأخرى عن العالم ، بينما قصصه تعد تحتاج إلى فهم خاص ورؤية خاصة لكي تنف على رؤيته للعالم ، ولهذا فإن قصصه القصيرة تعبر عن الحالة ، فطريقة كتابته للقصة القصيرة تكشف عن الطابع المعاصر للحياة الحديثة ، وما يحفل بها من تعقيدات وإشكالات ، ولهذا فنقصه القصيرة



تتطوى على أعمال فنية رفيعة أكثر منها نافذة على الحقيقة والواقع . وفي رواية « حافة الليل » استخدم الكاتب تيار الوعي ( stream of conscious ness ) بشكل مميز خاص به ككاتب ، واستخدم أيضا المناجاة الذاتية ( Internal Monologue ) أما تيار الوعي ، فهو يركز على عقل الإنسان والعمليات السيكلوجية أي أنه يفرص عميقاً داخل تلايف النفس البشرية ، بدلاً من الاهتمام بالحوادث الخارجية . وإذا كانت عبارة تيار الوعي بمعناها الحقيقي ، تعني الكلمات التي يستعملها الكاتب الروائي للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والعمليات العقلية من شخصيات الرواية فإن عبارة المناجاة الذاتية ، أعني الكلمات التي تستعملها الشخصية نفسها في التعبير عما يحول في نفسها ويعتمل في أفعالها ، بطريقة خاطئة الذات ، مع كون هذه الشخصية واعية بما تفكر به - ولقد استخدم الكاتب الحوار لكي يميز بين البطل وبين شخصيات الرواية ، وأصبح الحوار هو الوسيلة التي يعتمد عليها البطل لتحليل شخصيات الرواية وتصوير أفكارها ومشاعرها .

واللغة التي يستخدمها الكاتب لغة فصحي بسيطة في السرد ، ويستمد لغة عامة في الحوار ، وقد أوجد هذا ثنائية لغوية

داخل الرواية ، فالقصص أصبحت تعبر عن البطل ( الراوي ) وهو يتحدث عن عالمه الداخلي ، بينما العامة تعبر عن الخارج ، ومن الإتصال بين الراوي والشخصيات الأخرى في الرواية وهذه الثنائية جعلت الرواية تبدو منطوقة ومكتوبة في آن واحد .

والزمن الذي تدور فيه الرواية هو عام دراسي كامل ، منذ بداية دخوله الرسم في ربيع العام الأخير حتى شهر مارس من العام الذي يليه ، وهي دورة زمنية يعرض خلالها الكاتب في مساحة ١٩٣ صفحة ، وهذا له دلالة أن الكاتب لا يتوقف عند وصف الأمور الحياتية في يوم واحد ، وإنما تشغله الأحداث وتناميها ولهذا فإن أجزاء الرواية الثلاثة تعتمد على التطور الداخلي والتقلات المختلفة التي تحدث داخل البطل في فهم نفسه وفي فهم العالم من حوله . والأجزاء الثلاثة تعبر عن الدورة الثلاثية للذات ، فالجزء الأول هو عرض لطبيعة ذاتية البطل الذي تدور حوله الرواية ، ويتناول طفولته وخبراته في التشكيل ، وصراعاته المبكرة مع ذاته ومع تصورات الآخرين عن العالم ، وفي الجزء الثاني نلتقي بلقاء البطل بالعالم ، مثلاً في « أطاعة المويل » وما ينتج من هذا اللقاء من ردود أفعال لدى الشخصيات الأخرى ، وفي الجزء الثالث من الرواية ، نلتقي بذات البطل مرة أخرى ، وهو يعيد بناء ذاته بعد خيبة الشد والجلب والصراع التي مر بها في الجزء الثاني . ونلاحظ أن الدورة الثلاثية ومساحة الزمن أو الخبرة التي يعرض لها الكاتب في الرواية ، تبين أن الكاتب يعتمد على الزمن بمفهومه النفسي ، وليس على الزمن كوحدة موضوعية ، الزمن في هذه الرواية هو زمن الذات ، الدجومة النفسية التي يمر بها البطل في خبرته ، وهي تطول أو تقصر تبعاً لأحاسيسه ، فهو زمن كيفي محض ، لا يلعب فيه المكان أي دور ، ويمكن للزمن أن يعود إلى اللحظات الزمنية التي صور بها اللقاء الحسي مع المويل فهي لا تتجاوز خمسة أسطر ، بينما لحظات ضيقه وصراعه تمتد صفحات طويلة . وهذا الزمن الذاتي الذي يستخدمه الكاتب بوعي واقتدار شديدين يعبر عن الجانب القصدي في رؤية المؤلف وحرصه على أن يقدم رؤية ذاتية للعالم ، ويتبدد بالتالي بالرواية عن مفهوم الواقعية إلى التعبير ، وإني اتفق في هذا مع تحليل د. نعيم عطية في أشارته لأمين ريان في مجلة فصول عدد يوليو ١٩٨٢ حين بين أن أمين

ربان انتقل من الواقعية إلى التعبيرية ، والحقيقة أنه لم ينتقل ، لأنه منذ روايته الأولى ينهج نهج التعبيرية ، والحلاف الوحيد الذي يمكن أن نبذه في هذا ، هو أن النقد يجب أن يتمدد قلد الامكان عن وضع الأعمال الإبداعية في إطار مدارس جمالية وتقنية جاهزة ، لأن هذا يتطوّر على استهوال وبعد عن كشف عالم الكاتب الحقيقي . والفنان دائماً يضيف الكثير في تجهيزه الإبداعية إلى كل ما نعرفه عن الموضوعات التي يعرض لها .

وثمة ملاحظة ينبغي الإشارة إليها تميز كتابات أمين ريان في الرواية ، فلنأخذ العام للرواية هو مناخ الحزن العميق والأسف لحالة الموديل في مجتمع متخلف والتعاطف معها ، وقد اختار الكاتب هذا المناخ لأنه يصور الحالة النفسية أو Mood التي يعكسها نوع الحديث الذي يستعمله الروائي .

وقد عرض أمين ريان لشخصياته عن طريق الحوار والوصف ، فهو يصف شخصياته وضعاً داخلياً وليس خارجياً ، أي يعرض لمجمل خبرته قبل حديثه عن الحاح عمل وشؤني وجيب ، ثم يعمل هذه الشخصيات تبصر عن نفسها من خلال الحوار ، والفعل ACTIAN ، ولذلك كثير من أبعاد الشخصية من خلال أفعالها وتصرفاتها وحديثها إلى بطل الرواية .

لقد أشرت في بداية حديثي عن رواية حافة الليل إلى البنية الأساسية للرواية ، والمقصود بالبنية هنا التنظيم الكامل للرواية

كعمل أدبي وفني ، ويصف هذا الترتيب للأحداث وتنظيمها وفق بنية معينة عن رؤية الكاتب للعالم والقضايا التي يطرحها والبنية كمفهوم تظهر عملياً في رواية حافة الليل في أشياء كثيرة ، فتظهر في الفكرة الرئيسية للبطل الذي يتلمى وعيه بالشكل والعالم ويعان انفصلاً بين عقله وجدانه الفنى ، ويحارب على جهتين ، جبهة الاعتراض الذاتي الذي ينبع من داخله ، وجبهة اغترابه على البنية الاجتماعية السائدة بعلاقاتها الثقافية والتراثية . وتتجاوز كل جبهة بجانب الأخرى وتؤثر فيها ، فالبنية تظهر في الموضوع ، والشكل الذي يستعمله الكاتب الذي يعتمد على التقابل أو التضاد ، لكي يمسد حل نحو حل عمق التناقض بين آدم والعالم من حوله ، واستخدم الكاتب في ذلك أرضية للأحداث هي عمله في مشروع لا نجاح أعمال فنية للمجسد العارى ضمن مشروع للتخرج أتاحه إدارة الفنون الجميلة ، وقد أتاح هذا السياق الذي تدور حوله أحداث الرواية أن الكاتب أكثر من الشخصيات التي تكشف البنية الأساسية للعمل الأدبي ، بل وأوضح السياق العوامل الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي تدور فيها الرواية . والحقيقة إن السياق الذي اختاره الكاتب قد مكّنه من إظهار قدرته ككاتب وكفنان تشكيل يفهم خبايا الفن التشكيلي ، ولأنه لديه معرفة وخبرة عميقة بالفنانين وصراياتهم ، فسامع في نقل المناخ الذي يعيش فيه الفنانين بصدق وجرأة في الأبعينات والمحسنيات في هذا



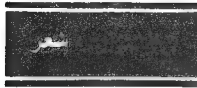
القرن في مصر ، وهو يعرض جانباً من الأفكار التي كانت تسود لدى بعض الفنانين .

- ٦ -

إن بداية الرواية ونهايتها تنصع عن التماس إلى رؤية البطل ومروره بخبرة عشناها معه ، صحيح إن بداية الرواية ونهايتها تبصر عن وجهة آدم ، ونوحده ، لكن هناك تغيراً كبيراً لنفحة في اهتمامه في آخر الرواية بالآخر ، ففي بداية الرواية نلاحظ أبطال آدم على العمل والحياة ، والتصرف في العالم بعد فطية طويلة ، في البداية توجد يكاد يكون محايداً ، لكن التوحد في نهاية الرواية يبرر عن الوحشة والأسف ، لأنه يجد نفسه وحيداً [ يتطلع إلى ساحة الميدان الشاذة في وحدتها ] ص ١٩٣ أمين ريان يقوم على فلسفة مؤداها أن هناك في العالم أشياء رديئة تجلب الألم ، وهي موجودة في الواقع الاجتماعي والثقافي وهي البشر أنفسهم ، فالكاتب ليس لديه أمل حقيقي إلا في تطور الوعي الفردي ، أما الأمل في القضاء على التخلف وأزواجية الوعي ، والفقر والمريض ، فهذا ما لا يرى له بصيصاً من الأمل . ولذلك فالكاتب يعتمد تماماً عن الميودراما ، ويرتك خطوط الرواية تنمو رويداً ، رويداً ، كأنه لا يتدخل فيها .

وإذا تسامنا أن كل تطور وتغير شخصيات الرواية ونصائصها مع تقدم الرواية ؟ والحقيقة إن هناك صنفين يعرض لها المؤلف ، أولهما شخصيات قلقة ، حساسة ، متوترة ، تستجيب لما يحدث حولها وتتغير ، وتعدل في سلوكها بناء على فهمها للذات ، وفهمها للعالم من حولها ، وهذا ما نجده لدى آدم ، بطل الرواية ولدى حبيب وشوقي رفاعي ، والموديل ليلى وأطاحة ، بينما هناك صنف ثان ياب التطور بطبيعته التي تتصل من الانزواجية في الوعي والسلوك ، وهذه غاذج المؤرخ المؤلف ليزيد من حدة الصراع ، وليكشف عن طبيعة الموت الذي يتوخله أحداث الرواية ، ومن هذه الشخصيات ، نجد شخصياً الحجاج علي ، الذي يرى في الفن فجعوراً وعارسة .

ولهذا فإن الاجابة عن التساؤل السابق هو أن الشخصيات تتطور ، وتنمو معرفتها بخصائصها كلما قلتمنا في قراءة الرواية ◆



## حكاية .. فى أول السقوط

محمود قرنى

« بللٌ فى قميص الهوى »  
بللٌ واستوى ...  
فى الصواري الدليل ،  
وفى النازلين الطوى .  
طالماً من دمي ،  
ناشراً راحتين خلاصيتين على واجهاتِ المدائن ،  
يسكنُ عصفورة النار ، يستأهل القُبُراتِ ...  
التي سقطت فى المدى سنبلة .  
— ... إنه الغارُ خبأ سرَّ الفتاة وسرَّ الفقى  
وأكفى بالتذكر ...  
ثم اقتضى خطوة الله حتى يُعاقَر فى خلصة وجده ،  
ثم يُسمَر هذا المساء طويلاً ... طويلاً ...  
فالمزامير مصقلة كالسيوف ،  
وداخلهُ فى الفؤاد ،  
وذاهلة كالمدى .  
بللٌ يشتهى ... بللٌ ينتهى .  
بللٌ فى المساء يُحب وقامته للحقول المشاكسة اللغو ،  
والسنديان ، وتمرته للقرى ..  
« والقرى خيمة للتيامى والمفقراء »  
والبلاد التى ضيعتْى وخبأت الفتنة المشتهاة ،  
بمامات هذا الرحيل وبهجرة الصوبلجان ..  
تشيخ المواويل فى مَرزِها ،  
ثم تفتح حامية للرحيل وترسم سِمانة  
للنساء الظمئيات ، .. تفتح نافذة للهديل  
ومقبرة للبدن .

\*\*\*





أنت في واجهات المدائن لم تشرب الوجدة ..  
من جَرَقَ الصبية النازلين إلى القطف ،  
والطالعين من الشجر السندي المهادي ، ..  
ليتك تزجر متفك ..

متفى حببتك القرمزية ..  
وهي تفض عن الشعر غبطته ،  
وتقبل زيتونة الله .. تنشر أردية السر في المنفى  
وتبذل فضتها بالندي ،  
وتواخي قرفلة في المدار ،  
وقنبلة في ضمير الجياد .

أيها الشعر .. يا أيها الشعر  
.. قل للفقى كيف يسكن ضرع يمانات هذا الرحيل ،  
وكيف يكتشف تلك الصبية - إن حل هذا المساء -  
بعورته ،

ويروض كالشعر طفلة هذا المداد .  
أيها الشعر إلق إلى البحر شرنقة للتوحيد ،  
والق الفقى في أديم البراءة ،  
واستغث ليمن يجاوز بالعشي جد الخطيئة ،  
يوغل في المدين المستريية مستفتحاً بالندي ..  
سندرة الموت متشعاً بالبلاد .

\*\*\*

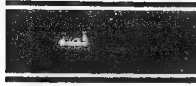
راودني الشوارع عن نفسها ،  
[ والليلة عيد ]  
والخوائيت طالمة كالنساء إلى البحر ..  
تسكب غبطتها

والجوارى أخذن يزيتهن ..  
وأطلق مهرته الفجر ..

صاح المصلون « آمين » ..  
يركن كل اليمام المهاجر للصمت ،  
أما النضال فله دُرَّتْها  
وأنا كالثرىا ..

أعلق في « سورة العنكبوت » ♦





- الجرح بالجرح يلتئم
- قبل أن تجفرو الروح .
- فليبق كل منا وطننا للآخر .
- حتى لا تنشب الكراهية .

التقطت حقيقى . أسرعى الى الشارع المكتظ بالناس والأضواء . خليط من احساسين يتنازعنى الحقن والرغبة فى الثورة . والانكسار والبكاء . عندما أستعيد ما جرى . دمعان تحاولان ان يحترقا حاجز الصنمود . بالفعل تفوزان بالحرية . وتسايان فتقابلها أنامل مرتعشة . سنوات مضت . . كانت الأمان ذابلة حتى التقيت بسمير غريب . آنذاك عاشت المشاعر فترة فى سجن الخوف . غير أن الأيام ما لبثت ان لطفتها .

فى أوقات اللقاء كان يعيد الى المرأة التى تخرج من تحت جلدى ثملة بالتدقيق . هائلة على وجهها . . يرت عليها ويودعها فى حجبها أمانة . فأصبح لى كل لهم . اللعنة على ثراء عاجز لا يخلق الرضى . ماذا تصنع السعادة طاملا الثراء لا يفعل هذا . أمى قالت هذا من قبل . اللعنة على ما قالتها أيضا . . ما تطمع اليه النفس غارق فى اغتراب لا نهاية له . قدمت كثيراً من الثراء الى الجسد فاذا بالرفض هو ما يواجهنى دائماً .

### حبسية موسى

عائدة إلى البيت . احساس غائم بداخلى . استرجعت ما روته لى سناء عن إبنا المهاجر إلى أمريكا والذي أرسل لها خطاباً يطلب فيه ألف دولار نفقات الدراسة فأرسلت له ثلاثة آلاف ولم تلتق رداً منه .

أناملى ترتعش وأنا أضغط المفتاح فى الباب . هربت الى أقرب مقعد . لمعان فأسرعا نحوى . فى عينيها خوف . همست لها وأنا أحبس دموعى :

- لا تخفا امكيا بسبعة أرواح . لكن تذكرنا انكنا ما خرجت به من معركتين . وانكنا لن نفعلنا ما فعله ابن طعط سناء . واستطورت اروحى لها ما روته لى فاستكراه والثلجت الفرحة صدى . وعندما دق جرس التليفون . أدركت انها ليسا بالبيت . وانها معه وان اليوم هو الأول من الأيام الثلاثة التى يمكنان فيها معه حسياً ورد باجرعات الانفصال .

## المطاردون

### جمال فاضل

#### سميرة شوكت

أمدت القمصيت بيتنا . رنا الى طويلاً . قلت بحق :

- هذه المرأة ستسند علينا حياتنا .

ورأسه بين يديه قال :

- لم تنس بيت شقة فى حقك .

- لكها تعكر لحظات لقائنا .

- حذار :

استبدى الغيظ فأضمت :

- ولا نقاش إلا وهى مطروحة فيه .

- قارب شريد يحوى فى جوفه ولدان جيلان يبحث عن الارادة والشايط . . أه . . أين هو ذاك الشايط بديه له .

حتى اللحظات التى تقرب فيها الأنفاس من الأنفاس تطل علينا تلك المرأة . كثيراً ما يحمق فى عيني ثم تشرق على

قسمات وجهه سحب رضى . . ويهيم حبسية . فأترك المكان غاضبة لكنى أهود ثانية إليه . عندما أعاتبه يقول :

- كلنا مطاردون يا سميرة .

الفرصة سألحة . فلماذا لا تقتنص ؟ أثرت أن يتم ما أريده فى هدوء ما بقيت تلك المرأة تملكه . والحديد مازال ساخناً .

قلت :

- حبسية تقف بيتنا والمسافات تزداد . أرى أنه يجب انهاء علاقتنا .

رفع عيني فى ذهول . يدها تزحفان نحو يدى فسحبتهما بسرعة . قال :

جاء الصوت . رؤوم الحاضر في ظلال الوجه . لكن الماضي دائماً يتسلل ويغيط اللثام عن وجه كتيب . فبسلت مني السؤال .. أيها القادم ماذا تريد ؟

أنا مدينة صغيرة مغلفة على ولدين جميلين يملآن أيامي دائماً ورحم . ويظفر بجوارحها القلب بالحنان المفقود . هاجس بنذري :

— حذار من التورط .. التورط .  
والطائر وراء الغلالة الشفافة في اللوحة المعلقة على الحائط في مرمى البصر .. الطائر في عينيه الحيرة . ثمة رغبته في الانطلاق والسكينة . من ملا قلبى بالسكينة ملأت به قلبى .  
قال بتوسل :

— لا تجعل الخوف يدمر ما يمكن ان يزدهر .  
ليس لدى غير الصمت له .  
أضبع سماعة التليفون .  
الوجه يطل من اللوحة .. نظراته تعطل أمناً .

فيما كانت اجراءات الانفصال تجري . كشف العناد عن اية علاقة جديدة لثمنها باهظ وقد تدفع الى الهجرة بالولدين .

الماضي والحاضر يتزاومان على مساحة في حجم قبضة اليد . لو انكسر الحاضر وتلاقت النفس في كنف الوجه سيكون الماضي قد انتصر وتصبح المدينة في قبضة التمزق . الخلاص الخلاص .. كيف ؟ للخامرة عواقبها مدمرة . ايها الوجه إنك تنفث الحفقات في الأرجاء . تأل فتفيض أنفاس عذبة و تيزغ من بين عظامي المرأة المبكرة في السنة الرابعة بالكلية والتي تزوجت في إطار عطائها الدائم . اين كانت الإرادة ؟ في دبح الزوج غدت الحياة انفصالاً دائماً . جاء الولدان واخفا في فرد أشربة الاستقرار . كل منا في جزيرة .. ولماذا لا يكون الانفصال الحقيقي ؟  
آنذاك اشتريت أراذق من رجل آخر غير الذي عرفته وتلاقتنا معاً في ظلال الضوء الساقط بفرقة النوم .  
صمعتني ما اكتشفت برغم ما قلتمت .. كم كان قاسياً ومتهاكاً أيها الوجه .. توالد الجرح .. ومازال .

### سمير عريب

طارده . يطارده . فهو طُمارد . وهي طُمارده . حبيبة موسى دائماً في الشرايين تطاردها . طائر طامح تحت جناحيه الروح رهينة . وسميرة شوكت معها تخرج الأوجاع . حبيبة قارب أزدهرت في ظلال التطلعات .

— ألوههم هو ما يجب ان نحاربها يا سميرة .  
— حبيبة جنين الواقع وليس وهماً .

فأضفت بألم :  
— نحن الثلاثة نطارده بعضنا .

وهم لم يكفوا عن مطاردتك . فهاهو طابور الصباح . وآيات القرآن الكريم . ثم الموجز الاخيارى . بعده ستقطع المسافة الى منصة التكريم لشأ حيث تسلم جائزة طابع البريد الفروهي الذي وضعته . آنذاك أصر مدرس التربية الفنية على تسجيل اسمك في قائمة الذين سيتمنحون جوائز . دائماً كان يشغلهم ما يزدهر في النفس . الأسماء بدأت تنقل .. لم تكن فيها . اسماء جديدة تماماً . ولم يكن هناك تفسير لما حدث حتى من مدرس التربية الفنية .

— والقلب ؟  
— ثمة باهظ .  
— القلب ؟ !  
— لقد خرجت من الانفصال بجرح خائر ضائر ولولدين لا أريد أن أفقدهما

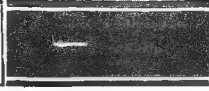
حبيبة يلاحقها الماضي .. يتسلل في غمرة الدلف . ويلقى بما شملتة اجراءات الانفصال ليرتفع بيتنا السور . في الجوف يدن بلا بيت . بعد أن أصبح البيت الموروث قاب قوسين أو أدق من البيع . وسترمد الذكريات التي اكتظ بها عبر السنوات الفاتنة وتحمل أنفاس وذكريات أخرى . طُمارده من نوع آخر .

ظل الغزيرة شرع يتراقص . لا بأس منها فكرة جذيرة بالبحث مادام نصيبك سيغطي تذكرة طائرة أو فوق سطح سفينة . والشيب الذي يكسو رأس عازم رضوان العائد من سنوات غربة طويلة بصرخ :  
— الغنى في الغربة وطن .  
قلت له :

— ومن كان بلا بيت .  
— فليبحث عن جدران آدمية .  
— ومن كان بلا قلب ؟  
— الغربة داخلة تجري جريان الدم في العروق .  
همست وأنا أتطلع اليه :

— بلا بيت .. لكن بقلب هو حبيبة .  
— ماذا تقول ؟  
— غفمتك لا شيء .. لا شيء .  
أضاف قائلاً :  
— ومشروع الارتباط الحالي ؟  
— على حافة النسخ .

حزن وعطف يتدفقان في نظراته . لقد تقطعت الخيوط .  
والمرسى ضائع . حبيبة كانت ذلك ◆



القصرين « وهو عمل واحد متكامل لا يقبل التجزئة .. ولقد سعدت وأنا أقرأ خبراً يفيد التفكير في إخراج « بين القصرين » - أعني الثلاثية - في فيلم واحد متكامل .. حيث شاهد مقولة كمال في « بين القصرين » ونرى « كمال عاشقاً » في « قصر الشوق » وأخيراً نرى « كمال كاتباً » في « السكرية » .. وكما أود أن أقرأ مثل هذا الخبر فيها يتعلق بمحلمة « الحرافيش » ، ونجيب محفوظ كاتب ملتزم في كل إبداعاته ... وهناك وحدة فكرية - أيديولوجية - تنظم كل أعماله .. من « خمس الجيوش » حتى « صباح الورد » .

وهذا يجب أن يتوفر في المخرج الذي يفكر في إخراج أحد أعمال نجيب محفوظ أن يكون مخرجاً ملتزماً جداً .. قادراً على قراءة سطور نجيب محفوظ وما بين هذه السطور .. حتى تأتي الترجمة السينمائية صادقة وأمانة لرؤية ورؤيا نجيب محفوظ ومرة أخرى لا أرى إلا صلاح أبو سيف .. هذا المخرج الواعي الجاد الملتزم الذي أرى فيه الوجه السينمائي الآخر للوجه الأدبي والروائي الذي يمثله نجيب محفوظ ..



في فيلم « الثوت والنبت » ضاع هدف ملحمة « الحرافيش » في هذا الملهى الليل بأغانيه الخلفية ورقصاته وما فيه من دعاية وقمار .. وفي آخر لحظة تذكر المخرج هدف نجيب محفوظ .. وجاءت ثورة الحرافيش مفاجئة بدون تمهيد سينمائي وبدون تصعيد للاحداث في شكل كريشندو يسمح بأن يصل هدف نجيب محفوظ إلى المتلقي لقد أراد نجيب محفوظ أن يقول في ملحمة « الحرافيش » إلا نجاة للحضارة من كل مظاهر القسوة والاستبداد والاستغلال .. لا طريق أمام أبناء الحضارة من الحرافيش عبر طريق الوعى بقوتهم في اتحادهم ووقوفهم معا ضد كل طاغية مستبد .. وهذا ما تحقق فعلاً في الحكاية العاشرة والأخيرة من حكايات « الحرافيش » التي تحمل هذا العنوان الدال « الثوت والنبت » .

وإذا كانت الترجمة من لغة إلى لغة أخرى مهما بلغت دقتها لو أنها ألوان الحياة للنص الأصل - كما يقول المثل الايطالي - فكم يكون ملهى هذه الحياة عندما يقدم مخرج سينمائي على ترجمة نصاً روائياً أراد به كاتبه الملتزم أن ينقد هذا الواقع الذي يعيش فيه نقداً بناء يهدف للتغيير وإعادة البناء ، ترجمة لا توضح هذا الهدف .

## من « الثوت والنبت » إلى « الحرافيش »

### توفيق حنا

عرض على شاشة القناة الأولى في التلفزيون في أول أيام عيد الفطر ( ١٧/٥/٨٨ ) فيلم « الثوت والنبت » ، عن رواية نجيب محفوظ « الحرافيش » ومن إخراج نيازي مصطفى وه الثوت والنبت » هي قصة ملحمة « الحرافيش » وفيها الهدف الذي استهدفه نجيب محفوظ والذي مهد له في كل مراحل ومشاهد ومواقف وتطورات هذه الملحمة التي كنت أرجو أن يتفرغ لإخراجها مخرج يعرف نجيب محفوظ هذه المعرفة التي تسمح له أن يترجم رؤيته ورؤياه في هذا العمل الضخم الواحد .. وأنا لا أرى إلا صلاح أبو سيف ليكون هذا المخرج .. لقد شوه هذا العمل الكبير الواحد بسبب تمزيقه إلى أجزاء متفرقة مبثورة متناثرة وعن طريق هذا التمزيق والبثرة ضاع الهدف الذي أراده نجيب محفوظ عندما أسند ملحمة « الحرافيش » .. وحملت مثل هذا التمزيق والتشويه في ثلاثية « بين

إن اهتمام نجيب محفوظ بصيوري  
المرصوف والتفتوت والمخرفين نفسياً  
وأجتماعياً واقتصادياً إنما يشير إلى هدف  
واضح هو أن هذا المجتمع الذي يشترز  
هؤلاء جميعاً به غفل ويجب أن يصلح وأن  
يُعاد بنؤه . فإذا كانت الجريمة لا تنفد  
لكذلك العقوبة لا تنفد بدون تغيير جذري  
للمجتمع كله . ولهذا أرى علاقة واضحة  
بين « اللص والكلاب » و « الخرافيش » كما  
أرى في « اللص والكلاب » انتحالية للحمية  
« الخرافيش » وأرى أن سعيد مهران  
أرهاب من تهديد لماشور الساجي بطل  
« الثوت والنبوت » .

● ● ●

أراد نجيب محفوظ أن يصور سعيد مهران  
في « اللص والكلاب » ثائراً .. ولكنه ثائر  
بدون تنظيم ، ثائر فردي ، وما كان لثائر  
واحد أن يتصر على نظام كامل بكل أسلحته  
وقوانينه وخبريه ورجال شرطته ..  
وصحافته .. وكان سعيد مهران وحيداً وهو  
يحارب الجبانة بكل الواسطة وتحققاتها  
وجبهاتها .. أراد نجيب محفوظ أن يشير إلى  
أن اللص الخفي هو رؤ وف علوان ..

المعلم الأول للثائر سعيد مهران .. عندما  
كان طالباً فقيراً .. ولكن عندما أصبح  
رؤ وف علوان جزءاً من السلطة ومن النظام  
خان تلك المبادئ التي ألقاها لتلميذة سعيد  
مهران ..

ونحن نذكر بعض تعاليم رؤ وف  
علوان - طالب الحقوق - لتلميذة سعيد  
مهران .  
« ليس عدلاً أن ما يؤخذ بالسرقة  
بالسرقة يجب أن يسترد »  
« سرقات فردية لا قيمة لها . لا بد من  
تنظيم »

ولكن رؤ وف علوان خان هذه المبادئ  
وتنكر لتلميذة وأصبح واحداً من الكلاب  
التي تطارد سعيد مهران .

كان سعيد مهران يهيء وحيماً واضحاً  
بذوره ورسائله .. يقول لصديقه نور :  
« إن من يقتلني إنما يقتل الملايين . أنا  
الحلم والأمل ولذبة الجنينة ، وأنا المثل  
والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه » وترد  
عليه صديقه نور :

« هل تظن أنك ستزعم الحكومة بجندوها  
الذين يملأون الشوارع »

وفي نهاية « اللص والكلاب » يقول  
سعيد مهران بعد أن حاصره الجنود :  
« أخيراً جاء الكلاب وانقطع الأمل ونجا  
الأفراد إلى حين » وكانت آخر كلمات  
نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » :

« .. وأخيراً لم يجد بداً من الاستسلام ،  
فاستسلم بلا مبالاة .. بلا مبالاة »

وسحق تبيين علاقة « اللص والكلاب »  
بمحكمة « الخرافيش » وبخاصة بالحكاية  
الأخيرة « الثوت والنبوت » يجب أن نذكر  
آخر كلمات سعيد مهران وهو يقول :  
« .. ونجماً إلاؤاد إلى حين » وكأنه  
يعلم في وضوح وبجلاء أن المعركة لم تنته ..  
وأن المعركة مستمرة ..

عاش سعيد مهران مطاردة ..  
وحيداً .. حزناً .. عاش ضحية  
الحياة .. في كل صورها .. خيانة لتلميذة  
وصديقه . وخيانة زوجته .. وخيانة معلمه  
رؤ وف علوان .. ولم تبق بجانبه في كل  
المحن والتجارب التي مر بها غير صديقه نور  
وصديقه طرزان ( فقام بذوره في الفيلم  
صلاح جاهين ) .. وما أصدق هذه  
الكلمات التي أستمع إليها سعيد مهران في  
حلقة « الذكر » : « وأحسرت ، ضاع  
الزمان ، ولم أفر منكم ، أهمل موقف ، بلغوا  
ومنى يؤمل راحة من عمره يومان ، يوم فُرِّقَ  
ويوم ناء »

● ● ●

وفي حوار رائع يقدم لنا نجيب محفوظ  
ملاحظ ثورة سعيد مهران ضد كل ألوان  
الحياة في هذا المجتمع .. حوار دار بين  
سعيد مهران بعد خروجه من السجن وبعد  
أن عرف أن زوجته خائنة وتزوجت من  
تلميذه وبعد أن تنكرت له ابنته ولم تعرفه ..  
وبين الشيخ علي جندي .. هذا الشيخ  
الطيب الذي عرف ببصيرته النافذة عما  
يحتل داخل سعيد مهران من حزن وبأس  
عميقين وتهدي نجيب محفوظ لهذا الحوار بهذه  
الكلمات « ومضى زمن صامت وعينا سعيد  
تتابع طائراً من التسلل يرحف بخفة بين  
ثنيات الحصى » ( هل يشير هذا الطابور من  
النمل إلى حلم سعيد مهران بالتنظيم الذي  
يمكن أن يقوم ثورة تعيد بناء المجتمع ؟ )

« وإذا بالشيخ يقول :  
- خذ مصحفاً واقرأ .  
فارتبك سعيد قليلاً ثم قال بلهجة  
المعتز :



— غادرت السجى اليوم ولم اتوصاً

— توصاً وأقرأ .

فقال بلهجة جديدة شاكية :

« انكرتني أبنتي ، وجفلت منى كائى .

شيطان ومن قبلها خانتنى امها .

فعاد الشيخ بقول بركة .

— توصاً وأقرأ

— خانتنى مع حقير من اتباعى ، تلميذ

كان يقف بين يدى كالكلب ، فطلبت

الطلاق بمنحة يسجنى ثم تزوجت منه

— توصاً وأقرأ

فقال باصرار

— ومالى ، والنقد والخل استولى عليها

وبها صار معلماً قد الدنيا وجميع انذل العطفة

اصبحوا رجاله

— توصاً وأقرأ

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه

— لم يفيض على بتدبير البوليس كلا .

كنت كعادى وثاقاً من النجاة . الكلب وشى

بى ، بالانفاق معها . وشى بى ثم ..

تسابعت المصائب حتى انكرتني ابتقى فقال

الشيخ يعتاب

— توصاً وأقرأ

« قل ان كنتم محبون الله فاتبعونى يبيكم

» الله ،

— توصاً وأقرأ :

« واصطعكت نفسى »

وردد قول القائل :

« المحبة هى الموافقة أى الطاعة له فيها أمر

والانتهاء عما زجر والرضا بما حكم وقدر » .

من هذا الحوار الدقيق الشامل كان من

الممكن أن يبدع سيناريو فيلم « اللص

والكلاب » ولكن السيناريو لم يتمكن من

ترجمة هدف نجيب محفوظ ترجمة أمينة

دقيقة .. إذ حرص السيناريو على أن يصور

لنا مجرماً عادياً .. بينما كان هدف نجيب

محفوظ أن يلدن الكلاب — لا اللص — إذ

أن سعيد مهران — من وجهة نظر نجيب

محفوظ — ثائر فرد — ثائر بدون تنظيم ..

ثائر فرد أراد أن يغير المجتمع بمفرده .. ومن

هنا كانت هزيمته . لم يوضح لنا الفيلم سر

هذه العداوة بين سعيد مهران ورؤوف

علول .. واكتفى أن يصور لنا اللص ولم

يتم تصوير الكلاب .. ولهذا عجز عن

إبراز الهدف الذى أرادته نجيب محفوظ عندما

اعتمد على اخبار محمود أمين سليمان

( السفاح بتعبير صحافة اخبار اليوم ) وخلق

منها هذه الرواية التى افتتح بها نجيب محفوظ

مرحلة جديدة فى حياته الاداعية وهى

« اللص والكلاب » وضاع هدف نجيب

محفوظ فى هذه المطاردة الطويلة للملحة التى

انتهى بها وانتهت بقتل سعيد مهران ..

وقتل معه المهدف ايضا . واصود هنا إلى

كلمات سعيد مهران فى قصة نجيب

محفوظ .. آخر كلماته قبل أن يستسلم

« .. ونجا الاوغاد إلى حين »

اعتمد على هذه الحكاية والتى شاهدها لأول

مرة فى أول أيام عيد الفطر — كما ذكرت —

وراء هذا الحديث عن أعمال نجيب محفوظ

التي شوهت واسىء تروجهها سينمائياً

باستثناء تلك الأعمال القليلة التى أخرجها

صلاح أبوسيف ، وذلك لأن واقعية صلاح

أبو سيف تنفق فى كل خطوطها مع واقعية

نجيب محفوظ بالإضافة إلى أن صلاح أبو

سيف يمتلك هذه اللغة السينمائية القادرة

على ترجمة أهداف نجيب محفوظ فى نصوصه

الروائية .



فى حكاية « الثوت والنبوت » لم يكن

عاشور ثائراً فرداً .. تمكن عاشور أن يجند

الحرافيش وانتصر بهم على الفترة الطاغية

حسنة السبع ..

لم ينجح السيناريو ولم يوفق المخرج فى

تقديم هذا الهدف العظيم الذى استهدفه

نجيب محفوظ .. وكان من الممكن أن

تكون الصورة المرئية أقوى وأوضح من

الكلمة المكتوبة ولكن كان العكس هو

الصحيح ...

يصف نجيب محفوظ بدياسة ثسرة

الحرافيش فى هذا الحوار بين عاشور

والحرافيش فى سوق الدراسة .

وذات يوم طرح عاشور هذا السؤال على

الحرافيش

— ماذا يرجع حارتنا إلى عهدنا

السعيد ؟

وأجاب أكثر من صوت

— أن يرجع عاشور الناجى

فتساءل باسماً

— هل يرجع الموت

فاجاب احدهم مقهقها

— نعم

قال بيات

— لايجي الا الاحياء

— نحن احياء ولكن لا حياة لنا

فسال

— ماذا ينقصكم ؟

— الرغيف

— بل القوة

— الرغيف اسهل منالا

— كلا

فساله صوت

— أنك قوى عملاق فهل تطمع إلى

الفتوة ؟

وقال آخر

## مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعبادها دائماً متميزة  
أدب . فكر . فن  
تصدر منتصف كل شهر



ن. محمود

وإذا كانت اللغة التي يستخدمها المتكلم أو الكاتب أو الشاعر تعبر عن مدى تمكنه من أداته اللغوية ومدى ثقافته ومدى وعيه الإنسان والحضارى هكذا تعبر اللغة السينمائية التي يستخدمها المخرج (أو السيناريست) عن مدى وعيه الفني والثقافي والإنساني والحضارى ومدى احترامه وفهمه للنص الذي يدع منه عملاً سينمائياً .

ولكن استدل هنا لماذا نجد أن أغلب الأفلام التي اعتمدت على نصوص أدبية وبخاصة أعمال نجيب محفوظ لم ترتفع إلى مستوى النص الأدبي موضوعاً أو مضموناً أو هيكلاً . . . واسمح لنفسى هنا أن استقي حرجاً واحداً هو صلاح أبو سيف الذى رأى في أبذاعه السينمائي الوجه الآخر لا بداع نجيب محفوظ الأدبي من حيث التعبير عن الواقع المصرى تعبيراً واقعياً هادفاً . . . صادقا وإمينا .



وأخيراً اختتم كلمتى هذه بكلمات جوته وهو في الثلاثين من عمره . . . كلمات تعبر عن مدى وعي هذا الكاتب الشاعر والعالم بمسؤوليته وبرسائه الحضارية والإنسانية :

إن الرغبة في أن أبني هرم وجودي ، بعد أن أرسيت أساسه ، وأن أرتفع به إلى أعلى ما أستطيع في الفضاء ، هذه الرغبة تستولى على سائر رغباتي ، ولا تكاد تخل عنى ، ولذلك لا أجرؤ على التأخير ، فقد تقدمت بى السن ، وليس بعيداً أن يفاجئني الموت ، وأنا في غمرة عمل دون أن أتم البناء لبرج بابل ، وعلى كل فاني إذا مت فإن الناس سيذكرون التخطيطات الجبرية للبناء ، وإذا لم أمت فاني بمشيئة الله ساقم البناء . ◆

ونشبت معركة غاية في الشدة والقسوة وجاء رجال العصاة من شتى الاتجاهات ، فاختفى الناس من الحارة وأغلقت السكاكين وامتلأت النوافذ والمشربيات . وإذا مفاجأة تدعهم الحارة كززال مفاجأة لم يتوقعها أحد .

تدفق الحرافيش من الخرابات والأزقة صائحين ملوحين بما صادفته أيديهم من طوب واخشاب ومقاعد وعصى وحجارة تدفقوا كسيل فاجتاحوا رجال السبع الذين أخذوا ، وبسرعة انقلبوا من المجوم إلى الدفاع .

واصاب عاشور مساعد السبع فأفلت منه التبت . عند ذلك هجم عليه وطوقه بذراعيه ، وعصره حتى طفق عظامه ، ثم رفعه إلى ما فوق رأسه ورمى به في الحارة ، فتهاوى فاقد الوعي والكرامة ( وفق الفيلم في تصوير هذا المشهد ) احاط الحرافيش بالعصاة ، انبالوا عليهم ضرباً بالعصى والطرب فكان السعيد من هرب ، وفيادون الساعه لم يبق في الحارة الا جموع الحرافيش وعاشور .

وتنتهى هذه السيرة الشعبية للحرافيش التي أبدعها نجيب محفوظ في هذا الشكل الجديد من رواية السير الشعبية بهذا الحوار بين شيخ الحارة والفتوة الجديد عاشور التاجي .

سأله شيخ الحارة

— والساعة والأعيان ماذا يكون مصيرهم ؟

فقال عاشور بقوة ووضوح  
— أن أحب المعدل أكثر مما أحب الحرافيش ، وأكثر مما أكره الاعيان



العدل إذن هو الهدف الذي استهدفه نجيب محفوظ في هذين العمليتين للتكامل والنص والكتاب ، وه الحرافيش ، والعدل والكرامة والخبرة هي الأعمدة التي يقوم عليها كل لبداع نجيب محفوظ الروائي . .



كل من شاهد تلك الأفلام التي اعتمدت على أعمال أدبية لشكسبير أو تشيخوف أو جوتسه أو هيجو أو دوستيفسكى أو تولستوى أو كونزاد أو توماس هاردى أو لوركا أو تنسى وليمز يمكنه أن يلمس ما أريد به بالأمانة في ترجمة نص أدبي إلى عمل سينمائي . . والأمانة هنا اعني بها الوعي والصدق واحترام النص الأدبي .

— ثم تنقلب كما انقلب وحيد وجلال وسماحة وقال ثالث  
— أو تقتل كما قتل فتح الباب ففاد عاشور  
— حتى ولو صرت فتوة صالحاً فما يهدى ذلك ؟

— يسعدني ظلك .  
قال آخر .  
— لن تكون صالحاً أكثر من ساعة .  
فتساءل عاشور  
— حتى لو سعدتم في ظلي فمأذا بعدى ؟  
— ترجع ربه لعادتها القديمة .

وقال رجل  
— لا ثقة لنا في أحد ولا فلاك أنت !  
فاينسم عاشور قائلاً .

— قول حكيم .  
وقفه الحرافيش فماد عاشور يتساءل  
— ولكنكم تظنون في أنفسكم وما قيمة أنفسنا ؟  
فتساءل عاشور

— أتحفظون السر ؟  
— تحفظه من أجل عينوك .  
فقال عاشور بجدي

— لقد رأيت حلماً صعباً . . رأيتكم تحملون البنا بيت .  
وقفهوا طويلاً ثم قال رجل مشيراً إلى عاشور  
— هذا الرجل مجنون بلا شك ، لذلك فأن أجه .



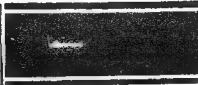
كان من الممكن أن يتبع السيناريو من هذا الحوار . . ولكن السيناريو لم يستفد من هذا الحوار إلا بجزء يسير منه إضافة لزيادة سريعة ومتسعة وجاءت مفتعلة إذا لم يكن هناك تهديد درامي لها . . ثم يصور لنا نجيب محفوظ ثورة الحرافيش هذا التصوير الدقيق البليغ وجاءت هذه الثورة في الفيلم في صورة هزيلة ضعيفة .

عهد نجيب محفوظ لثورة الحرافيش بهذا الحوار بين عاشور والفتوة الطاغية حسنة السبع في قهوة الحارة والذي ينتهى بأن صاح السبع :

— اذهب على قديمك ولأأذهب على نقالة .

فوقف عاشور وشد على ثبوته . . انتلع صبي القهوة خارجاً منادياً رجال العصاة . هرع الآخرون إلى الحارة خوفاً .

انقض السبع بنبوته وانقض عاشور بنبوته فازترطم البتوتان بعنف جدار متهدم



أجل طعن الإنسان ، مما دفع الكاتبين ( جورج أورويل ) و ( الدوس هكسل ) إلى خلق عوالم مستقبلية تفرع أجراسها لتنتذر بالخطر المحقق الذي نحن متجهون إليه .

والأدب الروائي بصفة عامة ليس مجرد تفسير عن نزعة الهروب من الواقع بالاستغراق في الخيال ، وإنما هو امتداد وتوسيع لأبعاد ذلك الواقع من خلال إطلاق العنان للخيال وإتاحة حرية الحركة للتصور . وهنا يمارس الرعب القصصى مهام وظفته ، مولدا استجابة عاطفية عميقة لدينا . فنحن نقرأ قصص الرعب ولشعورنا بالخطر ينشأ نحن في مأمن ، ونعيش ألغازها الغريبة وأحداثها المزعجة التي يشهد لها الدم في العروق ، مع إمكانات السيطرة عليها أو وضع حد لها بأن تغلق الكتاب .

ولذلك فإننا نشغف حيا بحكايات الرعب لأنها تحطم أي قيود قد تلجم الخيال ، وتثير النفس ، وتضعنا في حضرة كل ما هو غامض وغير متوقع ويشق علينا احتمال . وهذا ما تحققه قصص الخيال العلمى بطريقتها الفريدة التي تفرج الشعر بالعلم والخيال بالحقيقة ، كما يبدو جليا في روايات واحد من أفضل مؤلفي قصص الخيال العلمى والذي ساهم بقدر كبير في خلق أسطوري العصر الصناعى ألا وهو ( راي برادى ) .

( و براد برى ) حقق شهرته مبكرا من خلال الشاشتين الكبيرة والصغيرة ، من حيث عولمت روايته « فهرنبايخ ٤٥١ » سينمائها ( ١٩٥٣ ) ، كما تحولت مجموعته القصصية « من تاريخ الريح » ( ١٩٥١ )

## د . جمال عبد الناصر

لطبيعتنا البشرية ، وخاصة إذا وجدنا أنفسنا نطل على مجتمعات القذ التي قد تقوم على كوكبا ، فالقلة القليلة من تلك المجتمعات نجعلنا نشعر بالطمأنينة تجاه مستقبل الإنسانية . وكان ذلك واحدا من أهم الموضوعات التي تشغل تيار الأدب الحديث بالاضافة إلى قصة الخيال العلمية ، التي تعجزت أصلا من الثورة الصناعية وواكبت تقدمها . فلقد شعر بعض الأدباء بالاستياء تجاه عواقب التكنولوجيا ، والقلق من تحول الإنسانية إلى جيوش صناعية تتصارع من

فلنرحل سويا فيها وراء حلود مداركتنا للواقع واعتقادنا الواهى أن الهنا والان هما كل ما هناك ، ولنرحل فيها وراء تصوراتنا الناقصة لما هو حقيقى أو ممكن . فلا يعم إذا أخذنا ذلك إلى الفضاء الخارجى أو الأحلام المروعة ، إلى المستقبل المجهنى أو الماضى الإيليسى أو حتى إلى أبعد النجوم أو أقرب الكواكب . ولا يعم إذا ذهبنا بطق طائر أو حل عصا مشقة ، في حرية الزمن أو بتعويذة سحرية ، كما لا يعم إذا كانت متعة الترحال كائنة في كيفية معطياته المسالفة أو في اكتساب أبعاد جديدة لمداركنا عن حقيقة الطبيعة البشرية . ففي الترحال نفسه يتروح الخيال العلمى والمجهول ليعزف سيمفونية الرعب .

ونظرا لوجود مواطن الضعف ودوافع الجرمية وميل البشر في تلك السطيفة البشرية ، كان من أهم وأخطر موضوعات روايات الخيال العلمى أبرز سلبيات التقدم العلمى والأرتقاء التكنولوجى . فمثل الرغم من أن الخيال العلمى حاول في بداية مشواره أن يبشر بمقدم عصر ذهبي للإنسانية من خلال العلوم الحديثة والتكنولوجيا الشطورة ، فقد راح الأصل في نشوء عالم يوطوى يصف كليا ازدهرت روايات الخيال العلمى . ولهذا فإن أعظم قصص الخيال تتضمن الكثير من النقد الاجتماعى للمجتمع بحقيقة مؤداه أن طبيعة الإنسان تعجز عن التكيف مع ذكاته وإيداعه العلميين . وقد يأخذنا مؤلفو تلك القصص إلى الفضاء الخارجى أو الكواكب النائية الغريبة ، أو إلى خارج التاريخ أو عوالم تضامى علنا ، ولكن أينما أرحلنا وأجهنا الأخطاء الجسيمة





إلى حلقات تلفزيونية . والرواية الأولى تصور مجتمعا مستقبليا منقرا يسعى إلى عو العلم والعلم يحرق المراجع وأمهات الكتب ، كما تدور القصص حول كوكب المريخ ومحاولات البشر للوصول إليه . وأهم ما يشغل ( براد برى ) في تلك الأعمال هو مدى تأثيرها في القاري ، غاما كما هو الحال لدى سابقه ( ادجار آلان بو ) المتميز في الفانتازيا الأمريكية ، الذي أولى الإشارة اهتمامه دون الخط السداسي أو البناء القصصي أو الشخصيات . ونبع التأثير عند ( براد برى ) من خلال أسلوبه الثرى الفريد بما يحويه من كلمات ذات أصداه ومجازات رنانة وصورة متلصقة جميعها في تيار موسيقى رقيق . فبالأسلوب هذا يقدر على وصف الأشياء الاعتيادية والناظر الطبيعية ، التي يبنى من خلالها مسرحا من الأجواء المرحية ذات الغموض والتهديدات المزعمة وللسمحات الظلامية لأشياء وغلوقات تعبر الحدود من عالم الظلمات إلى عالمنا الواقعي . كل ذلك جعل مثاقفه يلقون عليه لقب ( الروائي الشاير ذو الاحساس المرحف ) ، ( لبراد برى ) يشده دائما الحنين إلى الماضي حيث غيم السلام والبرادة على مدينة مسقط رأسه ، ولذا فانه ينتج زوال الخيال والرومانسية والجسمال والسحر من حياتنا بحلول آلات الدمار التكنولوجية مع العصر الصناعي . وينعكس ذلك في كتاباته الفانتازية مثل قصصه للموتى « بلد اكثير » ( ١٩٥٥ ) بمحلولاتها المخارق وروايته « شيء شير يائي هذا الاتجاه » ( ١٩٦٣ ) يفسحها المرحية ، ومجوساته القصصية الأخرى مثل « رجل الإضاح » ( ١٩٦١ ) ففي قصة « الحاجب ٢ » ( ١٩٥٠ ) يلقي أعضاء جماعة أعداء الفانتازيا حضم على أبدي دعائها الذين يستخدمون أبشع وسائل الإرهاب ، كما يواجه مبدعو الفانتازيا في قصة « المنفيون » ( ١٩٥٠ ) أعدائهم القادمين من العالم التكنولوجي ليمحو وجودهم وتشهد قصة « ساعة السحر » ( ١٩٤٧ ) مقدم اناس آخرين باترون إلى مسرح أحداثها من عالم مجهول يقع فيها وراه مداركاتا الحسية .

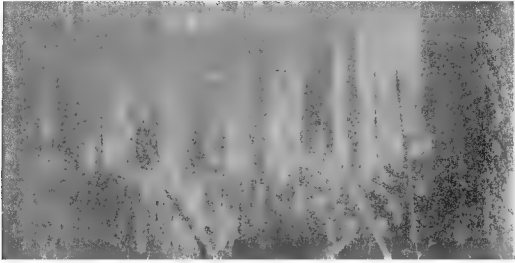
والرجل من العالم الآخر أو إليه يأخذ شكلا أدبيا يميزا يمكن تتبعه في قصص الغامرات الخاصة بالسوف والحوارق . وتلك القصص تقدم بصفة عامة شخصية البطل المغوار في المصلات المقتولة والقلب المستأد وهو يجتاز أرض الفانتازيا حيث

السحرة الشرار والشياطين الأرجاس والوحوش الغريبة والحور العين رهن إشارته . فيلدور الموضوع الرئيس حول قيمة البحث والتقيب الذي يجب على البطل فيه أن ينحت طريقه المسمى من خلال حشود من خصومه المسلحين وأعدائه الخارقى القرة كي يواجه قوى الظلام التي تسبب كل المتاعب . ويصف بعض التقاد هذه النوعية من الحكايات بفانتازيا البطولات ويرجعونها إلى أصولها الميثولوجية في الملاحم الكلاسيكية وروما نسيات العصور الوسطى . إلا أنها ازدهرت وزادت بشكل ملحوظ في أمريكا في الثلاثينات والأربعينات فكان من أبرز كتابها ( روبرت هوارد ) صاحب الخيال الحبيب والزخعة إلى سرد الأحداث لتسورة والصرافات العنيفة ، التي ضمنها قصصه عن الرب الفانتازي بأبطالها الذين يحملون السيوف مثل ( كنج كل ) و ( بران ماك مروان ) و ( كوزان السيميري ) المجهني الجمور ، وهو يعد أول وأعظم مقاتل قصص الجولف والحوارق حتى يومنا هذا ، كما أن مغامراته مستمرة في القصص والروايات الحديثة التي راحت تستخدم تقاليد الرب بكثرة ووضوح بما فيها الأمور الميثافيزيقية والأشباح التي تتغلب وتخاصم البطل ، هذا إلى جانب عناصر الخيال العلمي من أسلحة وذخائر فضائية وكائنات آليه غريبة وغلوقات مرعبة .

ومن كتاب قصص السيوف والشعوذة أيضا الكاتب الأمريكي ( فرتنز لير ) والبريطاني ( ميكيل موروكوك ) . فصنع الأول أسس له في مجلة « حكايات غريبة » - غاما مثل ( هوارد ) من قبله - وصار من مؤلفي لوز الرب الخالص والرب العلمي . ومن بين أعماله « التف أيا الظلام » ( ١٩٥٠ ) و « استحض روح الزوجة » ( ١٩٥٧ ) و « الزمن العظيم » ( ١٩٦١ ) و « المستحوص » ( ١٩٦٤ ) و « شبح ييم في تكساس » ( ١٩٦٩ ) . ومن بين أبطاله الخالدين ( فالهرود ) و ( جراي موسر ) اللذان ظهرا للمرة الأولى في عام ١٩٤٧ ، واستمرا حتى السبعينات فيحلولان ويصولان في عوالم السحر والبطنة . أما ( موروكوك ) فقد بدأ كتاباته بخصبة خالقة لفهم البطولة ففي ( الربك مليون ) نجده إسانا ذات طبيعة هيولية متقلبة يستند قوة من سيقه المدوى كما في رواية « جانب العواصف » ( ١٩٦٥ ) . ثم اتجه

( موروكوك ) إلى أبطال آخرين في رواياته التالية مثل ( رونسفان ) و ( كورام ) و ( اريكوز ) كما في ( البطل السرمدي ) ( ١٩٧٠ ) و ( جيري كورنيلوس ) بطل السجل في الأوجه المهدية في « البرنامج الأخير » ( ١٩٦٨ ) .

ولقد عر كتاب آخرون في كتابة قصص السيوف والحوارق فلكر منهم ( ل . سبراج دي كاسب ) و ( ادمون هاميلتون ) و ( هنري كاتر ) و ( بول اندرسون ) و ( جاك فانس ) و ( روبرت زيلزلي ) و ( جون بران ) و ( روبرت هينلي ) . راج هؤلاء يتناولون بشكل أو بآخر موضوع بطل عصرنا التكنولوجي هذا وهو يتنقل إلى علكة تعرف القليل من التكنولوجيا إذ تسيطر عليها علوم السحر وقوى الظلام ، كما هو الحال عند ( هينلي ) حيث يرغل بطله إلى عالم يميل معنى التكنولوجيا في رواية « طريق المجد » ( ١٩٦٣ ) ، وعند ( الكس كامفارت ) حيث يدخل بطله أرض الخيال برأسه التي تملؤها الأفكار الفلسفية الميتافيزيقية والغيبيا المنطقية في رواية « تتراش » ( ١٩٨٠ ) . ويعد ( ادجار رايس باروز ) أبطاله إلى كوكبي المريخ والزهرة ليتغسسا في مناقشات السيوف وعمليات إنقاذ الفتيات من براثن الوحوش كما يستخدم ( لاي براكت ) نفس مسرح الأحداث في روايته « سيف رينون » ( ١٩٥٣ ) . ويعرض ( ماروين زغر برادل ) أبطاله القادمين من عوالم متقدمة تكنولوجيا لمجازرات بالسوف على سطح كوكب تقمره أسود الشعوذة في رواية « السيف السحور » ( ١٩٧٤ ) .



الزمان والمكان ، ساحر مثلاً ليقراً التوبة المناسبة فيشتت معتقل الشياطين على مصراميه . ولقد أعطى (لفكرات) اسم (كتولو) لأبرز تلك الكائنات الوحشية القديمة التي غزت الفضاء وقهرت الزمن وسحقت الموت وراحت تتجول ليلاً تخيف الناس بغية أن تغزو الأرض وتستعيد من عليها كما تفعل الأجناس البدوانية في روايات الخيال العلمي بدءاً برواية « حرب العوالم » ( ١٨٩٨ ) للمؤلف ( هـ . ج . ويلز ) . ومن قصص (لفكرات) المزججة واحدة بعنوان « لون من الفضاء » ( ١٩٢٧ ) ولها تأخذ روح الشر شكل شهاب ذي نون مربع ، يدور في فضاء مجتمع ريفي صغير مثيراً فيه حالة من الذعر .

وسواء مزج كتاب الخيال العلمي قصصهم بمغامرات السيوف والشعرة أو



ويبدأ عاد بعض الكتاب بأبطالهم إلى الماضي البعيد كالعصر البرونزي أو الحديدي انطلاقاً آخرون إلى عوالم المستقبل . فجمال ( جاك فانس ) بطل قصته « الساحر مايزريان » ( ١٩٥٠ ) يقطن المستقبل بعد دمار كوكب الأرض ، كما جمال ( روجر زيلازني ) بطله ( ديلفيس الملعون ) يطير بحصان نصف آلي نصف شيطان إلى أجواء المستقبل .

وبالإضافة إلى مزج الخيال العلمي بمغامرات السيوف والخوارق تم أيضاً مزجه بقصص الأشباح المفزعة على أيدي نخبة لا بأس بها من الكتاب منذ الأربعينات ، مثل ( جاك وليامسون ) في « فيلق الفضاء » ( ١٩٤٧ ) و « أكثر ظلاماً مما تظن » ( ١٩٤٩ ) ، وهي رواية مروعة بموضوعها التلذذ بي المصحوب بفروع العلم المختلفة كالأنثروبولوجيا و ( هنري كاتر ) في « العالم المظلم » ( ١٩٦٥ ) ، و « لسيودوز ستورجيون » في « الجواهر الحائلة » ( ١٩٥٠ ) و « بعض من دمك » ( ١٩٦١ ) ، و ( جيمس بليش ) في « حياة للنجوم » ( ١٩٥٧ ) و « عيد الفصح الأسود » ( ١٩٦٨ ) و « يوم ما بعد المحاكمة » ( ١٩٧١ ) . ومن الموضوعات التي وظفها هؤلاء الكتاب ذلك الذي يتعلق بالقوى الغاشمة التي يمنحها السحرة ووكلاء الشر في صورة مخلوقات بغيضة . فالكاتب الشهير ( هـ ب لفكرات ) يقدم مخلوقات مرعبة ليست أشباحاً ولا مصاصي دماء وإنما كائنات شريرة لا يمكن تصورها ، وجدت على ظهر البسيطة في يوم ما وتحاول ذلك مرة ثانية لتعيد فرض سلطانها المجهنى . ولكنها في حاجة إلى من يمكنها من تخلص حواجز

راون) في «الشمسي» ذو العنقل» (١٩٦١). وتناول بعضهم تيمة مؤداها أن الموروثات الشعبية عن الأمور الخارقة واليتافيزيقية لها مبررها العلمي العقلاني، وأن الوازع الديني مثلا تبع في الأصل من التحام أجدادنا البدائيين برجال فضاء غريباء كانوا يطيطون عبر كوكب الأرض مثل (كليفورد سيماك) في «مبدأ التناوب» (١٩٦٧).

ولعل كم الرعب الرابض في روايات وقصص الخيال العلمي وكيفية تأثيره يكمنان أساسا في حشد الوحوش الغريبة التي لا تنتمي إلى المكان أو الزمان المعروفين لدى الإنسان. فالكتاب هنا لا ينبغ عن الوحوش في سجلات الماضي، أو يوقظها من رقادها في البحار أو يعينها من جديد من عصور ما قبل التاريخ أو يستدعيها من قبورها، وإنما يتكرر وحوشا من مستقبل الإنسانية التكنولوجي، فوحوشه تنتمي دائما إلى عالم الغد واللا معروف حيث الكائنات الغريبة الأطوار بما تتمتع به من قوى تخاطرية وتقدم بيولوجي ملحوظ يفوق الجنس البشري عما يشكل خطرا على بني الإنسان. والأمثلة هنا عديدة، فهناك الحلقات الشهيرة عن سفينة الفضاء «مستارتراك» والقيام بالمسحوق وحرب النجوم» وهناك رواية (اسحق ايزوف) «الرحلة العجيبة» (١٩٦٦) ومن قبلها رواية «عالم الموت» (١٩٦٠) للروائي «هاري هاريزون» بوحوشها المرحية. ولكن تلك الأعمال لم تنم من فراغ، فلقد سبقها جموعة من الأفلام والروايات الرائدة في هذا المضمون مثل «يوم التريفيدين» (١٩٥١) (لوندنام داي) و«يوم أن تنوطف الأرض» (١٩٥١) و«ليلة البيرويلين» (١٩٦٢) (كليفورد سيماك) و«الرجل الذي هوى إلى الأرض» (١٩٦٣) (لويلر تيريز) و«الكان لغريب» (١٩٧٩) وهو واحد من أنجح الأفلام التي حاصلت الرواية العلمية، إذ يرشح بنا - بإقتناع شديد - إلى العالم الآخر لنمارس هوايتنا الغريبة وهي الرعب الناتج من استكشاف المجهول.

فنعلمنا بمتزج خوف الإنسان وفقره ما هو يشع بتمتعه بكل ما هو مذهش وعجيب، يتملص من ذلك شعور مركب من التآنج الماطفي والإثارة الذهنية التي تستمر فعاليتها طالما استمر بقاء الجنس البشري



فوق الكواكب الأخرى أو مخلوقات هائلة تقطن قيعان البحيرات أو كهوف الجبال، أو غزاة غريباء متخفون يسرون بيننا، كما في روايتي «طاعون من الشياطين» (١٩٦٥) و«عشطفوا الأجساد» (١٩٥٥) لصاحبيتها (كيت لومر) و«جاك فيني» والحلقات التلفزيونية الأمريكية «الغزاة» التي قدمت خلال الستينات. ولقد تناول بعض الكتاب تيمة التنبس العلمي مثل (جون ليننجتون) في «ليلة القبط الشديد» (١٩٥٩) و«ماراي لينستر» في «مقاتلة الجيزموسين» (١٩٥٨) و«فريدريك

بخصص الأشباح، فإنهم حاولوا أن يبرزوا الجوانب الشيطانية في الطبيعة البشرية التي تتجلى في عجز الإنسان عن السيطرة على قدراته التكنولوجية المائلة مما أدى إلى وقوع الكوارث المقلعة. ويتبدى ذلك في رواية (نيغل شت) «في البلاج» (١٩٥٧) حيث الإبادة الكاملة التي يتعرض لها العالم وفي روايتي «الكائن الضخم» (١٩٦٦) و«عندما كان هارلي واحدا» (١٩٧٢) للكاتبين (د. ف. جوسينز) و«فنيغند جيرولد»، حيث تتحول أجهزة الكمبيوتر إلى وحوش ضارية تهيئ في الأرض فسادا ودمارا. وكان ذلك يعني أن على الإنسان أن يدفع ثمن أخطائه غالبا، وأن العقاب الذي لحق به لا بد أن يمتد إلى أبنائه من الأجيال القادمة الذين هم ضحايا رذائل اليوم، فنامهم واحدة من إثنين إما أن يستريحوا أو يموتوا على الأسرة التكنولوجية التي نصنعها لهم، ويتضح ذلك عند كل من (هاري هاريزون) و«جون براون» و«كريستوفر بريست» و«سوزي ماكي تشارناس» في رواياتهم «أفسح الطريق، أفسح الطريق» (١٩٦٦) و«وقف عند زنبرك» (١٩٦٨) و«تلاشي الجزيرة المظلمة» (١٩٧٢) و«سر حتى نهاية العالم» (١٩٧٤)، على الترتيب.

وتجلى خصوصية خيال كتاب الروايات العلمية في الإيجاز بأن هناك كائنات شريرة بيننا لأنسرك وجودها لأننا لا نعتقد - على الأقل - فيه كأن ننكر مثلا وجود قرود عملاقة





## الأشواء

### محمد سليمان

كنت أضيف الى صورها في خيلتي لمحة جديدة .. فثما كما يحدث مع الرسام عندما يضيف بفرشاته في كل مرة لمحة جديدة ، يقترب بها عما في خيلته ..

رن فجأة جرس التليفون فأسكتت بالسماعة ترد ، لبث يتأمل حصلات الشعر المنسدلة فوق جبينها .. شفتاها المحتلتين .. يياض عينيها الواسع وسوادها العميق .. دائها يراها بالليل .. نجمتين في فضاء ساكن .. وعندما تنظر اليه وتبتسم كان يحس روحه تنسحب من جسده وتحلق في فضاءها العريض .. لكنه أبدا لا يستطيع الافلات من أسمر جاذبيتها ، حتى أنه ينسى تماما ما يريد أن يقول .. بالأمس كانت ترتدى بلوزة بيضاء لامعة .. بدت كأنها امتداد لبياض بشرها الحلبيبة .. شعرها كان معقوصا الى الوراء بدت رقبتهيا الناعمة قطعة من المرمر الفريد . ود لو يتحسسها بكفه ثم يدفن فيها رأسه ويستمتع بنومتها .. كاد يجن لولا أن زمت شفتيها وحدقت فيه بنظرها .. لحظتها أحس بالضياح .. انتزعه من تأملاته وهي تضم سماعة التليفون قائلة : - ولما لا تذهب اليها وتراها على الطبيعة بدلا من أن تعذب نفسك هكذا بالخيالات ؟؟

نظر الى عينيها .. عاوده الاحساس بالحيرة والضياح .. هرب منها الى الشامة في جبينها .. قال بمتاد : - حصل .. أنا الآن أقدم من عندها .. جاهدت لاختفاء ما وشت به ملاعها من فضول فاستطرد : - في طريقى اليها توالى يفين غريب أننى سوف أجدها بالصورة التي رسمتها .. لماذا لا أدري .. ضحككت فرأى الاشجار وارفه والطيور تحلق من حولها شادية بأعذب الالوان .. قالت مازحة :

فشى الحجرة وقد لاح وجهه مسرحا لانفعالات غريبة .. حياها بشرود وانجبه نحو مكتبه في صمت .. تبعته بنظرها بعد أن لاحظت شبه ابتسامة تتردد على شفتيه .. قال فجأة : - تصوري .. أكثر من شهر وكلانا يحدث الآخر بالتليفون دون أن نلتقى !! قالت باستغراب : - من تعنى ؟

- الآنسة « صفاء » .. سكرتيرة رئيس الشركة العمومية للادوية .. كنت أتابع معها بالتليفون عملية توريد علب البلاستيك .. وكلما اتفقا على موعد لاستكمال مواصفات العلب .. يحدث أى شيء يحول دون اللقاء .. لبثت صامته تنظر اليه في حيرة .. قال متأملا الخيال في جبينها :

- أتعرفين يا « أميرة » .. لو سمعت صوتها في التليفون .. كأنك تسمعين أنغاما موسيقية تتردد في وجدانك فتحلق بك في ملكوت آخر .. عالم من الرقة والعلوية وال .. قاطعته مهللة :

- يا عيني .. لقد بت شاعرا دون علمى .. مجرد سماعتك صوبها يفعل بك كل هذا .. قال غير مبال بسخريتها : - الغريب في الامر .. أننى في كل مرة كنت أسمع صوبها ..

.. هكذا دائما .. قلب المؤمن دليله ..

أطلت من عينيه نظره عاتية بادر باخفائها قائلا :

.. لكن عندما وطلت قدمي مدخل الشركة أطل من رأسى سؤال مضحك .. ماذا لو لقيتها عكس ما توقعت ؟ .. المهم .. أشار لي أحدهم أنها في الحجرة الثانية الى يمين الدرجة .. مشيت وما يرح السؤال المضحك يبعث برأسى .. جاهدت لأبدو متزنا .. في داخل الحجرة لقيت بعض الفتيات يعملن على الآلة الكاتبة .. ملكتي الحيرة لا واحدة منهن تنطبق عليها الموصفات .. لاحظت واحدة حيرت فسالتي عن أريد .. قلت الأنسة « صفاء » .. استمتت بطريقة لم أفهمها ثم قالت مشيرة نحو الباب .. في الحجرة المواجهة لنا .. تفضل ! .. أدركت عنذلد أننى أخضعت الحجرة ودخلت بينما بدلا من شمال ..

قاطعت ضاحكة :

.. وكان السبب بالطبع هو السؤال المضحك الذى يطل من رأسك ؟

.. نعم .. لكن السؤال مات ثاما في صقيع الحجرة المواجهة عندما دخلتها .. كان السكون يرين على المكان .. والبرودة المنبعثة من جهاز التكييف تضفى على الحجرة كآبة مقبئة .. قلت للشباب الذى رمفنى بتسأل .. الأنسة « صفاء » .. أشار نحو إحدى فئتين كانتا تجلسان داخل الحجرة .. نظرت فلم أجد واحدة منهن تطابق الموصفات .. قلت بتلعثم .. هه ؟ .. رديتيرة ساحرة .. هل تعرفها؟؟ قلت لا .. قال إذن هى صديقتى !! وكأنك دلفت فسوق رأسى جسر دلا من الماء البارد .. !!

.. إلى هذه الدرجة خابت ظنونك؟؟

قال شاخصا بصيرة في فراغ الحجرة :



.. وقفت جامدا كالتمثال وكأننى أرفض بعناد أن تحيط تصوراتى الى هذا الحد !! لكننى سرعان ما أفتت مضيت صوب الفتاة التى راحت تحمل في حتى دنوت منها قائللا .. أنا محسن فريد .. جئت بخصوص .. غريبة .. حتى ولا لون البشرة .. هفت بترحيب مبالغ .. أه بخصوص عطاء التوريد بقلب البلاستيك .. تفضل .. تفضل .. وتأثرت من حلقى الكلمات في جل مفككة وشت بأثر المفاجأة غير المتوقعة .. كانت سمراء .. جاوزت الأربعين دون شك .. جعدها الشعر .. كليلية النظرات .. دأبت لتحمل في من وراء زجاج نظارتها السمكة .. بدت عينها من وراء الزجاج أشبه بخزنتين سوداوين ..

كدت أصاب بدوار لولا أن مالكت نفسى .. خيبة أمل ثقيلة لم تحطرى لي ببال ، وبتنص الصوت العذب الرخيم مضت تتحدث عن شروط العطاء ومواصفات العلب .. جدت نظراتى فوق قسيمات وجهها فيما يشبه الرقص .. تداخلت القسيمات .. تمازجت .. تصارعت .. تمحاولت ملامح الوجه الجميل الذى أرق خيالى ليال طويلة ..

فجأة انفجرت « أميرة » بالمضحك ثم قالت بلهجة أقرب الى التشف :

.. أنعرف المثل العربى ( اسمع بالمعيدى خير من أن تراه ) هذا هو حالك معها .. حقا يالك من خيالى .. من قال لك أن ثمة علاقة بين شكل الإنسان وصوته؟؟ زفر قائلا :

.. أنه مجرد انطباع لا يزيد .. ثبرات صوبها الحلوه هى السبب .. لكن ..

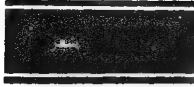
ولبت سالها لحظة كمن بافته سؤال حار في اجابته .. لكن لماذا رسم لها في خيلته هذه الصورة دون سواها .. يبيضاء البشرة مثلا ... لماذا؟؟ وكيف اجتمعت في خياله هذه الملامح بالذات؟؟

لنهار الصمت بعض الوقت فتناول بعض الأوراق مضى بقلب فيها دون أن يتبين منها شيئا .. هى الأخرى راحت تعبت في صفحات دفتر أمامها وقد أفصحت قسماها عما يشبه الحيرة والتردد ، ولم تلبث أن طوت الدفتر قائلة :

.. لكنك لم تقل لي شيئا عن الصورة التى رسمتها في خيالك قبل أن تذهب إليها .. أهى عكس ما توقعت تماما؟؟ عاوده الشرود ثانية .. بدا كمن يلهم في خياله شتات صوره تمزقت .. قال :

.. خلعتها ببيضاء .. دقيقة الملامح .. شعرها بنى مسترسل .. محشوقة القوام .. لا تحيلة ولا متعلة .. بلا عيونات في سمك قعر الزجاجاة .. ثمة خال يميز ..

ولاذ فجأة بالصمت عندما سمع دوى اصطفاق درج مكتبها ، رآها تغادر الحجرة مهرولة وقد بدا وجهها محتقنا بالدم !! ♦



# فاتتازيا لوحة كوب الليمون أو محاولة للخروج على النص

مجاهد عبد المنعم مجاهد

مدّت كوب الليمون فهمٌ ليلمس منها يدها . . أثبتت  
في كرسيك ليس الزمن زمانك خل  
الطابق مستورا  
نظر إليها طارت دخلت في الكوب فطار وراها  
أصبح في الكوب شقياً مأسورا  
لم يجد المصفورة في الكوب وذاب مع الفقاعات  
وقد غطته بحورا  
نظر الى الحجرة . . من هذا الجالس في الكرسي  
وقد وضع الساق على الساق وفوق  
الركبة قد جلست بالعشق حبيته  
مسحورة ؟  
أترك نسيت الشباك وأن فتي كان على البعد  
هناك ولكنك كنت تظن إطار الصورة  
سجناً أو سورا ؟  
لصغار العشاق الأسوار لم تنهار ويصبح  
كل العشاق طيورا  
« يا عني ديل المصفورة »  
طارت منك الأمورة  
فات زمانك فاخرج من نفيسك ليس لقلبك  
أي مكان في قلب الصورة 11 ♦

السنيورة  
دخلت في الصورة  
كالمصفورة  
وهي تقدم للزائر كوب عصير الليمون فتركه  
معه معصورا  
وتكسرت الأقمار الخضراء بعينيها في  
الكوب شمساً وبدورا  
في ركن الصورة نافذة مهجورة  
وأمام النافذة طريق وعليه فتي يتوئب في  
البعد حبورا  
والزائر في الكرسي الشيب بقوديه وحزن  
أبدى في عينيه وتظارته مكسورة  
هو في الكرسي ويصعب للردعة وهي تليب  
السكر في الماء فذابت منه الروح  
وما عادت والله تطيع الجسم حضورا  
المصفورة قد دخلت ، دخلت معها رائحة من عبق  
صباها منه لقد صمت آنية فوق المتصلة  
وصبت في الآنية مياها ثم أراها تصنع  
للآنية زهورا

# حوار مع الكاتب المسرحي الكبير سعد الدين وهبة

عصام عبد الله

كانت الجائزة التقديرية في الآداب هذا العام من نصيب ثلاثة أديباء كبار معروفين : الدكتور يوسف عز الدين عيسى والمرحوم عبد السلام هارون والأستاذ محمد سعد الدين وهبة وقد سبق للمجلة في عددين سابقين أن تحدثت عن الأديبين الأولين . وبقي لها أن تجرى هذا الحوار مع الفائز الثالث الأستاذ محمد سعد الدين وهبة .

وإذا تكن الجائزة التي نالها ، بمحصلته على أعلى نسبة من الأصوات وهي ٢٣ صوتاً من ٣٢ ، إلا نتوجها لرحلة طويلة من الكفاح والإبداع . أثرى خلالها الحياة الثقافية بعشرات المؤلفات الأدبية رفيعة المستوى في مختلف مجالات الأدب والفن .

ولعل أبرز هذه الإسهامات قد تمثل في إثرائه للمسرح العربي بالعديد من مسرحياته منذ عام ١٩٥٩ حين كتب المحروسة ثم اتبعها بمسرحيات السبينة ، كوبري الناموس ، سكة السلامة ، وسهرة مع الحكومة ، بير السلم ، كفر البطيخ ، كوابيس في الكواليس ، سبع سواقي ، رأس العشر ، اسطبل عترة ، بإسلام سلم الحطة يتكلم ، والأستاذ وغيرها . وقد ترجمت العديد من أعماله إلى اللغتين الانجليزية والألمانية ، كما قدمت هذه رسائل جامعية عن مسرحه تذكروا بعنوان ( دراسة في مسرح سعد الدين وهبة ) قدمت إلى جامعة السوربون ورسالة دكتوراه ثانية بعنوان ( القضايا الاجتماعية في مسرح سعد الدين وهبة ) قدمت إلى جامعة موسكو . أما عن دوره المسرحي الرائد ، والقيم الانسانية والاجتماعية التي طرحها في إبداعاته المسرحية العديدة والمتنوعة فسوف نتناولها من خلال هذا الحوار .

■ يلاحظ أن أحداث ثورة يوليو قد جرت بمعدل أسرع من أحلام أغلب كتاب المسرح ، وقد نتج عن هذا ظهور موجة درامية جديدة في الكتابة المسرحية بشكل عام وفي مسرحك على وجه الخصوص ، بعضها كان يبرر قيام الثورة ( المحروسة والسبينة وكوبري الناموس ) ، والبعض الآخر يطرح للمناقشة التحديات الجديدة التي واجهت الثورة في المرحلة الاشتراكية كما هو الحال في ( سكة السلامة ) وافترح بإسلام . غير أن تميز سعد الدين وهبة عن معاصريه من كتاب المسرح قد تمثل في أنه صالِح ( نظام الثورة ) كوحدة واحدة متكاملة في هذه الفترة ولم يلجأ إلى معالجة ( البطولة الثورية ) كما هو الحال مع ألفريد فرج في ( سليمان الحلبي ) والشرقاوي في

( الفتي مهران ) .. إلى أي حد يصدق هذا الرأي ؟ ولم ؟

● هذا الكلام إلى حد كبير صادق جداً ، فانا من جيل عاش قبل الثورة ، وكان من حظي أن نشأت في الريف ، والريف هو مصر الحقيقية ، وشاهدت عن قرب الإقطاع وكيف كان يعمل الفلاحين في مصر ، كما أحسست كأي شاب مصري بالرغبة الحقيقية في التغيير والثورة . وقد عشت الحياة السياسية قبل الثورة والتحتفظ بأحزاب كثيرة جداً ومتعارضة جداً ، ولكن حين قامت ثورة يوليو وبدأت خطواتها الأولى بخروج الملك ثم إلغاء الألقاب ثم تحديد الملكية الزراعية وقوانين الإصلاح الزراعي ثم مناقشات الجلاء وتحقيق الجلاء بخروج الإنجليز ثم تأميم القناة ثم حرب ٢٩ أكتوبر

ثم تمصير البنوك وشركات التأمين وأعبراً صدور القرارات الاشتراكية كان ١٩٦١ ، كل هذا كان متجاوزاً أحلام كل الأحزاب السياسية التي كانت موجودة قبل ثورة يوليو . والواقع أن الشعب المصري قبل الثورة كان يعاني معاناة شديدة وكنا نعلق هذه المعاناة على الاستعمار فقط ، فقد كانت القضية الوطنية في موقع الصدارة منذ ثورة عام ١٩١٩ وتناكبت مع نهاية الحرب العالمية الثانية وإنهاء معاهدة ١٩٣٦ في أكتوبر عام ١٩٥١ ، وكانت الثورة حلماً كبيراً عند أغلب المصريين ولكنها كانت حلماً غامضاً ، لأنه لم يكن واضحاً في الأفق من أين ستأتي رايحها ولا من قائلها ؟ وفجأة تحققت الثورة وأصبح الحلم حقيقة ، ومنذ اللحظات الأولى من صباح الثالث

والعشرين من يوليو أحست احساساً فطرياً بأن ما حملت به يوماً قد تحقق ، وقد عشت أحداث الثورة يوماً بيوماً ، وكنت قريباً جداً من قدامتها ، ولكنني كنت أنتظر إلى الثورة فكرة وكحدث عن عندها انتهت خطواتها الأولى ، بقيام مجلس قيادة الثورة والقيادة الجماعية في عام ١٩٥٦ ، وصدر دستور عام ١٩٥٦ ثم حل مجلس قيادة الثورة وتولى عبد الناصر الرئاسة . . . الخ فقد أنمت بزعامة عبد الناصر ولكن من خلال إيمان بالثورة ، ومن هذا المنطلق حاولت في مسرحياتي أن أقدم الثورة كنظام متكامل ، لما حاولت تقديمها من الداخل ، واعتقدت أنني أكثر كاتب نقد الثورة لا تدميراً لها ولكن محاولة للمشاركة في تصحيح مسارها في مسرحيات كثيرة مثل ( سكة السلامة ) و ( بير السلم ) و ( المسامر ) و ( الأستاذ ) و ( سبع سواني ) وغيرها . وفي بعض هذه المسرحيات تعرضت بالنقد المباشر لعبد الناصر نفسه خاصة في مسرحية ( بير السلم ) ، وأذكر أن الأستاذ زكريا عي الدين وكان رئيساً للوزراء في هذه الفترة قد أبلغني بأن الرئيس عنده فكرة عن هذه المسرحية وهو غير مستاء منها ولكنه غير مستريح لها ، وأن حملة لمسرحية المحروسة كان أكثر بكثير من هذه المسرحية ، لأنه حين قدمت ( المحروسة ) على خشبة المسرح أبلغني الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك أن الرئيس أمر بعرض هذه المسرحية في ريف مصر كله رغم أنه لم يرها ولكن أهل بيته شاهدوها . فلم تكن مسرحيات خافية على الرئيس أو على القيادة السياسية بل كان متبعاً مسرحيات بدءاً من ( سكة السلامة ) والتي انتقدت نظام الاتحاد الاشتراكي بشكل صاف ، وقد منحت وسام الجمهورية في عيد العلم عن هذه المسرحية كتابت مسرحي . فانا لم أنافق الثورة بل نقدتها من الداخل وكان نقدي لها نقد إنسان مؤمن بها ، ويمكن قاسمت عليها في مسرحية ( الأستاذ ) حين جعلت الشعب نصفه

أمنع من عرض مسرحيات عدا بعض المسرحيات القليلة التي منعت لأسباب رقابية لم تصل إلى الرئيس شخصياً ، وهذا يؤكد أن الأيمان بالثورة يحتم على الكاتب الصادق الذي يعبر عن نبض الجماهير الانبثاقها ولا يصفق لكل ما تحده ، وفي الوقت نفسه حين ينقد ما يكون هدفه الأساس التصحيح وتنقيتها من الأخطاء لا تدمرها .

■ ( كوسرى الناموس ) . .

( السبينة ) من المسرحيات التي عبرت في الستينات بشكل صارخ عن أن المجتمع المصري كان معداً الإعداد الكافي للثورة ، غير أن ما يلفت النظر أن جميع شخصيات مسرحية ( السبينة ) على وجه التحديد كانت في حالة انتظار وقلق وترقب . . فماذا نقصد من وراء ( الانتظار ) ؟ وهل لا تزال شخصياتك في هذه الحالة ونحن على مشارف التسعينات ؟

● ( السبينة ) كتبت عام ١٩٦٢ وعرضت عام ١٩٦٣ ، وكان هناك بالفعل انتظار لأشياء كثيرة جداً ، فالبعض تصور أن القنبلة المزيفة وهي قطعة الحديد هي الثورة ، وأن هناك انتظاراً للثورة الحقيقية ، ولأن حد ما كان هذا أحد المعاني الموجودة في السبينة ، أما إذا كتبها اليوم فسأكتبها بعد تجربة عشناها مدة طويلة يمكن أشخاصاً تفسير لأن العلاقات الاجتماعية تغيرت فبعض الشخصيات اخضت سلطاتها التي كانت موجودة حين كتبت السبينة في أوائل الستينات ، إنما تستغل فكرة الثورة التي تتعلق بها آمال الجماهير موجودة ، والثورة هنا ليست بالضرورة انقلاباً ، لأن الانقلاب كان في عام ١٩٥٢ على النظام الملكي والاستعمار والإقطاع ، وهذا غير موجود الآن إنما على الأقل الإصلاح أو تصويب خطوط الثورة هو الذي يمكن طرحه الآن بعد ما تحقق جزء كبير من أهداف ثورة يوليو .

■ في ( السبينة ) أيضاً صورت المجتمع المصري في شكل قطار ، غير أن تغيير زاوية الرؤية لهذا القطار قد أثار لبا . . فإين تقع السبينة من وجهة نظر سعد وهبة ؟ وهل تغير موقعها اليوم ؟

● السبينة كانت في المؤخرة وأذكر الحملة التي قالها الفنان الكبير المرحوم ( شفيق نور الدين ) أو العسكري صابرس حين كان يتحدث مع ( درويش ) الصول الذي يمثل

الطبقة المتوسطة : القنبلة تنفجر وحجب السبينة درجة أولى ودرجة أولى حتى في ( السبينة ) فكان رد العسكري صابر هو : « يا درويش أفندي درجة ثانية هي هي سوا السبينة هت قدم أوورا » أي أن الطبقة المتوسطة مستغنية من كل الحالات ، وهذا موجود الآن أيضاً .

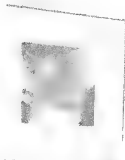
■ ( بير السلم ) من أهم المسرحيات ووضعت علامة استفهام كبيرة على حكم جمال عبد الناصر في أيامه الأخيرة ، فهل كان مشلولاً سياسياً من داخل نظامه ويطاها ؟

● كان اللوم في هذه المسرحية على المثقفين ، وهذا اللوم لا يزال قائماً ، لأنه في كتاب ( فلسفة الثورة ) لعبد الناصر ، عبر عن فقدان الثقة بالمثقفين بعدما التقى بعدد كبير منهم ، وقد أثر هذا عليه تأثيراً كبيراً ، وأيضاً في مسار الثورة وفي علاقتها بالمثقفين ، وللأسف هذه العلاقة لا تزال قائمة ، بمعنى أن الانتهازيين هم الذين يحتلون المناصب أما الشرفاء فلا يستطيعون المشاركة في موابك اتفاق ومن ثم يمزقون ، وقد أبرزت هذا في شخص المثقفين مثله ( عبد الرحمن أبو زهرة ) حين جعلته عاجزاً جنسياً ، والعجز الجنسي كان دليلاً على عجزه الفكري والثوري .

■ لاحظ أنك ساهمت مع الكثيرين من جيلك في هدم الأبنية المسرحية الكلاسيكية بتجارك الجديدة ، كأنها هاجمك إلى الاستعراض بدلاً من بناء الأحداث والشخصيات والمواقف ، وبتقريبك بين المسرح والفن التشكيلي خاصة في مسرحية ( كوسرى الناموس ) حين أجهت إلى الاعتماد على اللوحات الفنية أكثر من اعتمادك على الصراع الدرامي . . الخ فللإي مدى نجحت في تأصيل ذلك في المسرح المصري ؟

● ليس في مسرحياتي بطل فرد إطلاقاً ، ونجد في أصغر شخصية حجلاً لما دور هام جداً حتى ولو كان مجرد الانتظار في كوبري الناموس مثل الفلاح ( أبو شادوف ) الذي كان جالساً ليكتب شكواه طول المسرحية . والذي يعبر عن قطاعات كثيرة في عمله الفني ، يقدم في الواقع شخصيات ومناذج من هذه القطاعات تعبر عن أشياء أخرى ، ويمكن المشكلة التي صادفت مسرحياتي في العملية الفنية أنه ضحي بأشياء كثيرة جداً في النقد لأن الموضوع كان من القوة والإثارة





التأثير في الجماهير . الخط الثاني كان الصراع بين زملاء عبد الناصر وتلاميذه على الحكم ، والغريب أن هذا هو ما حدث في الواقع رغم أني كتبت هذه المسرحية في حياة عبد الناصر ولو أنها لم تعرض إلا بعد وفاته بشهرين ، ونشأ الظروف أن اليوم الذي اجتمعت فيه بالاستاذ نبيل الألفي خرج العرض للاضيق حل من يقوم بالديكور والموسيقى وبعض الشخصيات الرئيسية للعمل هو نفس اليوم الذي لقي فيه عبد الناصر ربه ، فلمسرحية إذن كانت مكتوبة ومعدة للعرض في حياة عبد الناصر وكانت تعالج مشكلة تحققت في الواقع بعد وفاة الرئيس وهي : من يرث الحكم ؟ هل زملائه أم تلاميذه ؟ وهذا الصراع هو ما حدث عام ١٩٧١ بالفرق بين تلاميذ عبد الناصر الذين سمو بـ مراكز القوى وبين السادات مثل زملاء عبد الناصر منذ بداية ثورة يوليو . هذه المسرحية حل وجه الخصوص دعت بعض الأخوة العاملين بالمسرح إلى تقديم شكوى في شخصي لويزر الثقافة آنذاك وللمجنة التنفيذية العليا للاتحاد الاشتراكي في ذلك الوقت وقد عهد إلى الدكتور ( نبيل شقير ) كتابة تقرير عن هذه المسرحية قبل اجتماعنا أنا بالاستاذ نبيل الألفي خرج العرض بأعضاء اللجنة العليا للاتحاد الاشتراكي لمناقشة المسرحية والشكوى المقدمة فيها ، وقد أنشقت اللجنة العليا للاتحاد الاشتراكي في الاجتماع إلى فريقين ، فريق مع المسرحية وآخر ضدها ، ثم تغلب الفريق الذي وقف في جانب المسرحية وعرضت بعد أن حلفتمنا سطور قليلة لأن الأجاج كان يرى أن هذه السطور تمنح ثروة خاصة وأن عرضها قد جاء بعد وفاة عبد الناصر بشهرين كما ذكرت .

أما مسألة البطانة أو مستشاري الحاكم فهي موجودة مع كل الحكام والملوك والزعماء في كل مكان في العالم ، وطبعاً فيه جزء كبير من مسؤولية القائد نفسه في اختيار بطانته أو معاونيه أو مستشاريه ، ولا يعني هذا تبرئة الحاكم من هذا الاختيار ، بل إن إساءة الاختيار قد ترتب عليها أمور كثيرة جداً تحمل وزرها عبد الناصر نفسه .

■ يلاحظ زبديد الأقبالي على التاريخ كمصدر للتأليف المسرحي بعد نسخة عام ١٩٦٧ ، لها هو مدلول ذلك في رأيك ؟ أم هو اقتداء المؤلفين الحزبية في تلك الحقبة ولجؤهم للتاريخ كفضاء لمعالجة قضايا الحاضر ؟ أم هو اختيار حر لرأيي ؟



لدرجة أنه كان يغطي على تفاصيل أخرى مثل التشكيل أو البناء الدرامي ... الخ ، فكان الالتفات دائماً للمضمون لأنه كان جديداً ومثلاً ، ويمكن الأجيال الجديدة من النقد تستطيع في هدوء أن تبتين أشياء جديدة في مسرحياتي وإن تفحص عنها .

■ بعد نسخة عام ١٩٦٧ ظهرت عدة مسرحيات عربية تذكر منها ( مغامرة رأس ) الملك جابر ( لسمد الله ونوس ) ( حاكم الرجل الذي لم يحارب ) ( لمدوح عدوان و ( المخرج ) لمحمد الماغوط و ( ياسلام سلم الحيلة يتكلم ) ( لسمد وهبة . وقد عبرت هذه المسرحيات عن فهم جديد للتاريخ يتمثل في تصور السلطة الحاكمة ذات الدور الفعال في صنع الأحداث وتقرير مصائر الشعوب ، ومعظمها يدعو إلى قيام الشعب بدور في الفعل والتغيير ، فإيران مسرحيتك اختلفت في أنها لم تدن هذا الدور كما أنها أبرزت السلطة الحاكمة بما نسب إليها وألقت بالعبء على بطانة الحاكم فقط ، وأيضاً جعلت من الشعب خاضعاً مستكيناً لا دور له ولا فعل . كيف ترى هذا الرأي وما تبرر هذا الاهتمام ؟

■ مسرحية ( ياسلام سلم ) كان فيها خيطان رئيسيان ، الأول استغلال أجهزة الإعلام وهي عملة في ( الحيلة ) سواء كانت صحافة أو إذاعة أو تليفزيون في تثبيت حكم الحاكم حتى ولو كان على خطأ ، لأنها قوية

● طبعاً كل واحد أخذها من جانب ، فيه واحد ينطبق عليه التعبير المصري ، كان ( يتلصم ) الهزيمة يعني يضرب على طول ، وهناك من أثر الانسحاب من الميدان وتوقف عن الكتابة ، أما أنا فقد كتبت بعد النكسة محاولاً استقراء أسبابها الحقيقية ، ففي مسرحية ( المسامير ) ، وقد كانت انفعاله سريعة ، كانت هناك كلمة واحدة وهي ( اضرب ) لأن أيامها كان الحبل السلمي مطروحاً حتى بأفلام من عرفنا فيهم أنهم يؤمنون بالعكس ! ثم كتبت بعد هذه المسرحية ( سبع سواقي ) ثم ( الأستاذ ) ثم ( ياسلام سلم ) ، ويمكن في مسرحية ( الأستاذ ) يصفه خامسة أوضحت أن غياب الديمقراطية والحرية هو السبب الرئيسي للنكسة كما أن غياب الناس الذي كان يمثلهم الشيرازي الممثل لشعب مصر للكلمة المشلول الكسح هو السبب أيضاً في أن رب الأسرة ويزه الأخ الأكبر كان يجب في الأسرة فساداً .

■ يرى بعض النقاد أن في اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي بعد النكسة قد أكسب المسرحيات ملمعاً عربياً وبطها بالتراث من جهة وعمل على التفرير بين العرب شعوباً وحكاماً من جهة أخرى ... إلى أي حد يصدق هذا الرأي ؟

● كان الخوف من التشتت والتشردم وتظهور أفكار أخرى ضد الأفكار التي آمن



الشخصية مرتين ولكن دون جدوى ، ولم تقدم المسرحية فشعرت أنني لا أستطيع أن أكتب مسرحاً إذا كان تفسير الأعمال الفنية سيسير في هذا الخط الذي لا يمكن أن يرد على ذهن القارئ ، فالرقابة في هذه الفترة كانت تعامل الكاتب وتحاسبه على نوابه مع أن لا يجب على النية إلا الله ، ومن غير شك هذا هو السبب المباشر في تدهور المسرح في السبعينات .

■ ( اللغة العامية في أدبك ) من السمات الرئيسية في مسرحك بصفة خاصة ، وقد أثارت جدلاً واسعاً بين المظهرين خاصة بعد حصولك على جائزة الدولة التقديرية في الآداب لأنها فتحت الباب أمام المبدعين الذين يكتبون باللغة العامية بعد أن ظلت تمنع أدباء الفصحى فحسب لها هي قصة العامية ملك ؟

● اللغة العامية لها قصة طريفة جداً معي ، سأرويها لأول مرة : حين قدمت مسرحية ( المحروسة ) إلى المسرح القومي كان الأستاذ أحمد حروش مديراً له ثم صدر قرار من الدكتور عكاشة بمنزل إدارة المسرح ، وعهدت إدارته إلى لجنة ثلاثية يرأسها الشاعر الكبير المرحوم عزيز أباطة وعضوه المرحوم الفنان أحمد علام والمرحوم أنور أحمد ، وقد قامت هذه اللجنة بفرض المسرحيات الموجودة في المسرح القومي واستبعدت

مسرحية ( المحروسة ) ومسرحية ( القضية ) للظني الخولي لأنها كتبها بالعامية ، ولما تغيرت إدارة المسرح القومي ونشأت المؤسسة وكان رئيسها الدكتور علي الراعي ومديرها أحمد حروش قدمت ( المحروسة ) مرة ثانية ولم تعرض ، ثم جاء لإدارة المسرح الأستاذ نبيل الألفي فقدمت المسرحية له من جديد وعرضت في ديسمبر ١٩٦٦ . في هذه الأثناء كان رئيس لجنة المسرح في المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية أستاذاً المرحوم توفيق الحكيم ، وقد اقترح بعض الأعضاء مسرحية ( المحروسة ) لنيل جائزة الدولة التشجيعية ، ولكن القرار الذي اتخذته اللجنة جاء فيه أنهم لا يستطيعون منحى هذه الجائزة رغم استحقاقى لها لأن المسرحية مكتوبة بلغة عامية ، وقد ناقشت المرحوم الحكيم كثيراً في ذلك ، وبعد فترة ، لما أبيت الكتابة بالعامية ولم تعد مسألة شاذة ، قال الحكيم في اللجنة أن سعد وهبة أصبح كبيراً على الجائزة التشجيعية لأنها

عشرين مسرحية نشرتها جريدة الأهرام عام ١٩٧٧ تقريباً ، وذلك لسببين الأول لكي لا انقطع عن الكتابة ، والثاني لأعبر عما أفهمه وما أستطيع أن أدلو فيه بلوحي حتى ولو كان بشكل مختلف عن الشكل الذي تعودته القارئ المسرحي .

■ هناك شبه إجماع من النقاد على أن أزمة النص المسرحي في السبعينات سببها مشاركة الرقيب الكاتب المسرحي كتابة نصه ، وقد نتج عن استفحال أمر الرقيب أن زود بعض الكتاب أنفسهم برقيب داخل من صنع أنفسهم فجعلاً يكتبون بوحى من هذه الرقابة الذاتية .. ما رأيك ؟

● لقد قدمت قبل حرب عام ١٩٧٣ مسرحية ( إسبيل عيتر ) ومنعت ، وأثناء مناقشات الطويلة جداً مع الرقابة اكتشفت أنني لا أستطيع أن أكتب شيئاً ، وعلى سبيل المثال كان هناك شخصيات متعددة في هذه المسرحية مثل شخصية ( صلاح الدين الأيوبي ) فلما وصلنا لها في المناقشة قال الرقيب بأن المقصود بهذه الشخصية الزعيم جمال عبد الناصر على اعتبار أنه نادى بالوحدة وحاول أن يضرب إسرائيل ويتصمر عليها مثلاً انتصر صلاح الدين على الصليبيين في القدس وفي حطين وغيرها ؛ ثم اصطلح الرقيب بعد صفحات قليلة بشخصية ( أحمد عرابي ) ففاجأني بقوله : أنت فصلك عبد الناصر ، على اعتبار أن عرابي كان أول ضابط يقوم بشورة في مصر . وهكذا كل الشخصيات ، وقد حاولت أن أفهم أنه لا يمكن لكاتب في مسرحية واحدة أن يكرر

بها عبد الناصر وعمل من أجلها ، وأما بما حتى مع وجود خطأ الانفصال مثلاً الذي حدث بين مصر وسوريا لا يجعلنا نقفد لغتنا وإيماننا وطموحنا في فكرة القومية العربية والوحدة العربية ، كما أن إندحار عبد الناصر في عام ١٩٦٧ لا يعني أن إيماننا بأفكار الثورة خطأ ، ولكن تنفيذ هذه الأفكار هو الذي حدث فيه خطأ كظهور مراكز القوى ، والجديمة ، والتباطؤ والتلكؤ في التنفيذ . . . الخ وقد حاولت في مسرحياتي ألا أفقد إيماناً بالثورة وأن أؤكد إيمان الشعب بالمبادئ الأساسية للثورة رغم النقد العنيف الذي وجهته إلى تنفيذ هذه المبادئ بشكل أو بآخر سواء بواسطة الزعيم أو بواسطة من يساعده أو بواسطة بعض أفراد الشعب كالثقفيين وغيرهم

■ على الرغم من أن مسرحياتك واجبت التغيرات الكثيرة المتصاعدة على المجتمع المصري في الستينات ، إلا أنك لم تكتب شيئاً في السبعينات يعبر على الانقلابات الخطيرة التي حدثت في الواقع المصري .. لماذا تضر ذلك ؟

● في فترة السبعينات كان من العسير جداً على كاتب المسرح أن يكتب ، لأن الإنسان لا يستطيع أن يكتب إلا إذا فهم ، وإذا فهم الواقع إما ينقله أو يؤيده أو ينقد بعضه ويؤيد بعضه الآخر ، أما إذا لم تفهم الأرضية التي تنقف عليها فلا تستطيع كتابة شيء ولا تقدر أن تكون ( مسع ) أو ( ضد ) . وقد بلغت في هذه الفترة إلى المسرحية ذات الفصل الواحد وكتبت حوالي



تعطى للإنسان في مقتل حياته كنوع من التشجيع . ومن هنا فحين عرضت بعد ذلك أعمالاً فنية باللغة العامية على المجلس الأعلى للثقافة لم يجدوا حرجاً في هذا ، وذلك هو التطور الذي تم في خلال خمسة وعشرين عاماً أو أكثر . أما بالنسبة للغة العامية في مسرحيات فنانا لا أستطيع أن أكتب عن واقع قرية مصرية إلا بها كجزء من الواقعية التي أكتب بها ، ولا أستطيع مثلاً أن أجعل الفلاحه فاطمة تقول لزوجها أبو شادوف [ عمت مسما ياسيدي ] . إما إذا كتبت مسرحية تاريخية فلا بد من اللغة الفصحى دون شك . وفي مسرحية ( ياسلام سلم ) مثلاً حاولت استخدام اللغتين فجعلت لغة العامية هي العامية ، ولغة الحكام هي الفصحى كتمييز طبقي بين أسلوب المخاطبة عند العامية من جماهير الشعب وعند الحكام . وطبعاً كان فيه مشكلة عند تقديم مسرحيات في بعض الدول العربية ولكن كانوا يتغلبون على العامية المصرية بتقلها إلى العامية المحلية عندهم ، فقدت مثلاً ( سكة السلامة ) في الجزائر باللهجة الجزائرية الدارجة ، وقدمت مسرحية ( المسامير ) في العراق باللهجة العراقية الدارجة وهكذا ، ولو أن اللهجة العامية المصرية غير المعروفة في خصوصيتها وأصالتها منفهومة بواسطة الأعلام والمسلسلات والأغاني وغيرها في أغلب العواصم العربية .

● بعد ظهور اتحاد الفنانين العرب ، من الملاحظ إن إزدواجية اللهجة أو الاضطراب بين اللغة العربية الفصحى واللهجات العربية الدارجة ستقف حجر عثرة في سبيل تقديم المسرحية العامية في أكثر من بلد عربي . فكيف ستواجهون هذه المشكلة ؟

● بالنسبة لاتحاد الفنانين العرب ، فنحن متفقون مبدأياً على أن ما يقدم يجب أن يكون ذا طابع قومي ، وليس معنى هذا أن يكون الموضوع سياسياً ولكن أن يمثل اهتمامات الجماهير في أكثر من قطر عربي ، كمشكلة الديمغرافية وحرية التعبير ومعاملة الإنسان العربي وأحلامه . الخ ، بالإضافة إلى الموضوعات التاريخية التي يمكن استنباطها من التراث العربي ، ويمكن في هذه الحالة سنلتزم باللغة الفصحى ولكن ليست الفصحى المقرة ، وأقصد بها فصحي أجهزة الاعلام التي تقع بين فصحي القوايس والعامية الدارجة في الأقطار العربية

■ تقلدت الكثير من المناصب الثقافية ، ولست من قرب المشكلات الحقيقية التي تعترض في واقعنا الثقافي . فكيف ترى أزمة الثقافة في مصر ؟ وما هو السبيل للخروج من هذه الأزمة ؟

● أزمة الثقافة المصرية باختصار ودون الدخول في الجزئيات ، تحتاج إلى أمرين هامين : إيمان الدولة بدور الثقافة وأهميتها ، وأقصد بالدولة ككل أجهزتها وليس رئيس الدولة ، لأن رئيس الدولة الحالي في خلال الستين الأخيرتين أعطى للثقافة ما لم يعطه رئيس من قبل ، كحضوره معرض الكتاب



لطفى الخولي

والمسرح ، كما أنه يوجه رسالة إلى مهرجان القاهرة السينمائي ويوزع جوائز الدولة بنفسه وكلها أشياء تتم بوضوح عن اهتمامه الشخصي بالثقافة ولكن أجهزة الدولة لم يصلها هذا الاهتمام بعد ! وأقصد تحديداً وزارة المالية والاقتصاد وغيرها . الأمر الثاني وهو الأهم أننا كمثقفين وكعاملين بالحقل الثقافي والفني عندنا اتكاله غريبة جداً ، وما زلنا إلى الآن منتظرين من الدولة تعمل لنا مجلة وكتاباً ومسرحاً وسينما . الخ في حين لو تحملت جهود الكتاب والفنانين من خلال حتى جمعيات أو تنظيمات نقابية أو غيرها لتغيرت أشياء كثيرة جداً ، وأضرب مثلاً بإتحاد الفنانين العرب الذي لم يتجاوز عمره العام ونصف العام ، والذي استطاع أن يجمع فنانين عشر دول عربية لتقديم عرض مسرحي ناجح فمن الممكن جداً أن تفعل الكثير إذا تكاتفنا وقمنا بإبداعات فردية أو جماعية في المجال الثقافي .

■ الواقع أن المثقفين بالفعل جادون في السعي إلى ذلك ، ولكن ما قيمة اتحاد الكتاب إذن ومدى مشروعيه وأين دوره في هذا وهو المكان الذي يفترض فيه أنه يتهم الحقيقي ؟

● عندنا في مصر ثلاثة آلاف جمعية ثقافية مسجلة في وزارة الشؤون الاجتماعية وتأخذ بعض الإعانات من وزارة الثقافة وتقوم بدور كبير سواء في مجال الفنون التشكيلية أو غيرها ، وتستطيع أيضاً أن تقوم بدور في مجال الكتاب والمسرح والسينما وغيره ، لكن المشكلة أن الخدمة العامة منها غالي جداً في بلادنا وعادة من يقدم جهداً يواجه بما يجعله يتردد ألف مرة في تكرار التجربة ، ولكن اعتقد أن الفترة الحالية أصلح الفترات للمبادرات الفردية والجماعية وهذا مرهون بشرط الأول وهو إيمان أجهزة الدولة ومؤسساتها بالثقافة .

■ سؤال أخير . ماذا تعني جائزة الدولة التقديرية في الآداب لأدبنا الكبير سعد الدين وهبة ؟

● بلا شك هي تقدير أسعدني كثيراً جداً . ويمكن هذه الجائزة كانت في أغلب الأحيان تمنح لكتاب الفصحى ، وإنما كونها تمنح للأعمال الفنية الجادة سواء أكانت مكتوبة بالفصحى أو بالعامية فهذا يعني الكثير في مسار الثقافة في مصر ، وبالنسبة لي شخصياً تعني أن الشوار الذي قطعت لم يذهب هباءً وفي الوقت نفسه هي تقدير يحفز الإنسان على الاستمرار في الكتابة إن شاء الله ◆

مجلة

# القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



## التراجيع

### الداخل طه

وتشب ، كطفلة صغيرة محمولة قسرا ، يلقبونها على الفش  
الحش الحشن ، ثم يسدون إليها حراهم المديبة ، يبقرونها -  
بلا رحمة - حتى الأغوار ، واحد بعد واحد . في النهاية  
يتركونها - وحدها - تلملم أشلاءها المبعثرة إلى بعضها ،  
ونمضى إلى حال سيئله مثقلة بالجراح الساحنة .

قال لها الكهل الذى يتصدر البهو الكبير :

- حسى أن أراك حافية .

قارنت بين هيكله الضخم ، الشاهق كالجبل وجسمها  
الصغير ، تصورت . الفعل الخاص فأحست بخدر . كثيرا ما  
رافق خطواتها حين يعرته الفارحة أثناء العودة ، في طريقها  
الموحش الطويل . ألقى - تحت أقدامها - بكبرياته وثروته .  
ولما لم يلق فائدة معها اكفى بالجلوس المريحة في هذا المقعد  
الوثير .

وجدت نفسها قريبة من زميلة لها فهمت :

- هل زرعنا ؟

- لم أجزى .

- هل كانوا كثيرين ؟

- كانت مريضة بالقلب .

أشار لها أحدهم ، الكثيرين الذين يملأون البهو الكبير .  
اللعبة الرخيصة كالعادة ، يلتفت نظرها بإصبعه الضخمة  
الطويلة إلى قطرات الماء الكبيرة عمدا فوق الطاولة الرخامية  
المصقولة . كانت قطرات الماء مكورة ومتصبة ، يضاء  
كحبات بللورية صافية وبدون أن تتصطب متسمة لتمرقة أنها

كانت الطيور الجارحة تضرب بأجنحتها في قمم الأشجار  
العالية ، تطلق أصواتها المخيفة المنذرة ، تدفع بمنابرها الحادة  
المعقوفة ، داخل الأعشاش الضعيفة الهشة ؛ فتساقط الأفراخ  
الصغيرة العارية مرقا حمراء دامية .

دارت مع الطريق الضيق ، المفضى إلى الفندق ، بخطوات  
مرحجة حذرة ، والأشجار العالية المنتصبة على الجانبين تلقى  
بظلالها الكثيف فوق الأسفلت الأسود الأملس ؛ لتتحول  
الظهيرة إلى مساء معتم ثقيل .

أسرعت الحظوظ فتأود عودها اللدن البض . في منتصف  
الطريق الموحش الطويل أطلت الكلاب برؤوسها الكبيرة من  
بين الأشجار العالية الواقعة على الجانبين . زامت ؛ فبرزت  
أنيابها بوضوح ، تدلت الألسن الطويلة الحمراء ، خارج  
الأشفاق الضخمة البارزة ، سال منها اللعاب الشخين اللزج  
خيوطا يضاء طويلة ، تلفع ساقها الممتلئين . انزلق اللعاب  
على اللحم الأبيض المتوتر ؛ فأحست به دافئا وغزيرا .

رفعت الكلاب ذات الرؤوس الكبيرة أنوفها السوداء  
المبللة ، تششم ، تشهى اللحم الدافئ وسداد السم  
النبيجس .

حمة الحراب المرأة يتوارون بين الأشجار الكثيفة المعتمه ،  
بأجسامهم السوداء السامقة ، يخفون حراهم المديبة ،  
يتحينون الفرصة المواتية ؛ عندما تمهل وتسدغ برعونة .  
ساعتها يقطعون عليها الطريق ؛ فتقع في أيديهم سهلة  
رخيصة ، بلا ثمن ، يحملونها إلى الدغل المعتم ، وهي ترفس

فاهمة تناولت متديلا ورقيا . مالت يعودها الفارق المشوق فسقطت في « صيها » حفته من بودرة العفريت ، ثوب الهدان ؛ نهضا وتحفزا . تصلبت الخلماتان القرمزيتان كبرتا وعقدتا ، برزتا من تحت البلوزة الخفيفة الصيفية وتحددتا . أحست بها مشرعتين كقزى استشعار وعاصبتين في وقت واحد اعتدلت نصبت طولها فازلت نظراته الثملة هذه المرة نرى ساقها البيضاءين أنسته طويلة لزجة . قبل أن غشى أمطرها كغبرة بكلماته الجارحة مذيلة بطلبة الجريء . سمعت وسكنت .

ـ لم تجيبي ؟

ـ ومعى أجابت ؟ قالت لها صديقة ؟ قلبها عليها ، إذا أجبت مرة فستجيبين على الدوام ومن يومها . . .

الرمال الناعمة . اللوامات . القيعان العميقة ؛ تنجذب نحو زميلتها كأن يدا خفية تدفعها من الخلف . تقف وتسمع :

ـ يرجعون أنها استدرجت .

ـ أكانت هناك ثمة حراب ؛ حراب مذيبة ؟

ـ حالة انبهار .

ـ . . . أو دخل معتم ؟

ـ لا تخفف حديثا المسكنات .

تسمح لنفسها أحيانا أن تتمعن في وجوه الزميلات ، الوجوه المكشوفة ؛ فيبين لها المخيا . يثرثرن عن الفعل الخاص بلاخوف لتتعب ، يوغلن كثيرا لتتعب ، يسترقن تماما ؛ يغبن قليلا . وهن جالسات - كآبن في غفوة ثم يعدن إليها بوجوه مكشوفة مسحوبة ومخطوفة . تعرف وتنكسف ؛ يصير وجهها الأبيض كوراء من الزجاج ملوء « حبة عينة » بالدم لو تعملها مرة ؛ مرة واحدة ؛ ترحل مهن - وهى قاعدة مكانها - ثم تعود ، مثلهن ولامن شاف ولا من درى .

عاشت كل هذه المدة في هذا المكان اللعين النجس وهى هى ؛ صباغ سليم . لم يخلق من يجرو ويقول كلمة واحدة في حدها ، تلجم جسمها الجامح ، توقفه عند حده في الوقت المناسب . لم تعارعه مرة أبدا . أبدا . أبدا . الله يجزى الشيطان ؛ نسبت أن تقول إنها في مرة أو مرتين بالأكثر أحست بجسما - الله يأخذه - ينفلت من بين يديها غصبا عنها ؛ وهى تتسمع ، فيظن ؛ يصير كجوال من الرمل الناعم . تنهض به فلا تستطيع ؛ لتترك مكانه ؛ تبعد هى ويقعد هو يرضى كله ، يتلقى ويوتر ، يعايش الفعل من أوله لآخره ؛ يبدأ ويوغل ، ينتفض فجأة ، كأنه في النزح ثم يكف ، يسب من بعضه ، تلمسه ، تستعده في النهاية ، وتنهض ، تندفع - به - إلى التواليت . تغيب فلا يلومها أحد .

أخذها المكان ؛ طوح بها بمته ويسرة ، رماها على طول ذراعها ، فلقيت نفسها أمامه وجها لوجه ؛ الرجل الضخم ذى

٧٦ ● القلعة ٨٦ ● العدد ٨٦ ● ٢٠١٥-٢٠١٤ م ٢٠١٤-٢٠١٣ م ٢٠١٣-٢٠١٢ م ٢٠١٢-٢٠١١ م ٢٠١١-٢٠١٠ م ٢٠١٠-٢٠٠٩ م ٢٠٠٩-٢٠٠٨ م ٢٠٠٨-٢٠٠٧ م ٢٠٠٧-٢٠٠٦ م ٢٠٠٦-٢٠٠٥ م ٢٠٠٥-٢٠٠٤ م ٢٠٠٤-٢٠٠٣ م ٢٠٠٣-٢٠٠٢ م ٢٠٠٢-٢٠٠١ م ٢٠٠١-٢٠٠٠ م ٢٠٠٠-١٩٩٩ م ١٩٩٩-١٩٩٨ م ١٩٩٨-١٩٩٧ م ١٩٩٧-١٩٩٦ م ١٩٩٦-١٩٩٥ م ١٩٩٥-١٩٩٤ م ١٩٩٤-١٩٩٣ م ١٩٩٣-١٩٩٢ م ١٩٩٢-١٩٩١ م ١٩٩١-١٩٩٠ م ١٩٩٠-١٩٨٩ م ١٩٨٩-١٩٨٨ م ١٩٨٨-١٩٨٧ م ١٩٨٧-١٩٨٦ م ١٩٨٦-١٩٨٥ م ١٩٨٥-١٩٨٤ م ١٩٨٤-١٩٨٣ م ١٩٨٣-١٩٨٢ م ١٩٨٢-١٩٨١ م ١٩٨١-١٩٨٠ م ١٩٨٠-١٩٧٩ م ١٩٧٩-١٩٧٨ م ١٩٧٨-١٩٧٧ م ١٩٧٧-١٩٧٦ م ١٩٧٦-١٩٧٥ م ١٩٧٥-١٩٧٤ م ١٩٧٤-١٩٧٣ م ١٩٧٣-١٩٧٢ م ١٩٧٢-١٩٧١ م ١٩٧١-١٩٧٠ م ١٩٧٠-١٩٦٩ م ١٩٦٩-١٩٦٨ م ١٩٦٨-١٩٦٧ م ١٩٦٧-١٩٦٦ م ١٩٦٦-١٩٦٥ م ١٩٦٥-١٩٦٤ م ١٩٦٤-١٩٦٣ م ١٩٦٣-١٩٦٢ م ١٩٦٢-١٩٦١ م ١٩٦١-١٩٦٠ م ١٩٦٠-١٩٥٩ م ١٩٥٩-١٩٥٨ م ١٩٥٨-١٩٥٧ م ١٩٥٧-١٩٥٦ م ١٩٥٦-١٩٥٥ م ١٩٥٥-١٩٥٤ م ١٩٥٤-١٩٥٣ م ١٩٥٣-١٩٥٢ م ١٩٥٢-١٩٥١ م ١٩٥١-١٩٥٠ م ١٩٥٠-١٩٤٩ م ١٩٤٩-١٩٤٨ م ١٩٤٨-١٩٤٧ م ١٩٤٧-١٩٤٦ م ١٩٤٦-١٩٤٥ م ١٩٤٥-١٩٤٤ م ١٩٤٤-١٩٤٣ م ١٩٤٣-١٩٤٢ م ١٩٤٢-١٩٤١ م ١٩٤١-١٩٤٠ م ١٩٤٠-١٩٣٩ م ١٩٣٩-١٩٣٨ م ١٩٣٨-١٩٣٧ م ١٩٣٧-١٩٣٦ م ١٩٣٦-١٩٣٥ م ١٩٣٥-١٩٣٤ م ١٩٣٤-١٩٣٣ م ١٩٣٣-١٩٣٢ م ١٩٣٢-١٩٣١ م ١٩٣١-١٩٣٠ م ١٩٣٠-١٩٢٩ م ١٩٢٩-١٩٢٨ م ١٩٢٨-١٩٢٧ م ١٩٢٧-١٩٢٦ م ١٩٢٦-١٩٢٥ م ١٩٢٥-١٩٢٤ م ١٩٢٤-١٩٢٣ م ١٩٢٣-١٩٢٢ م ١٩٢٢-١٩٢١ م ١٩٢١-١٩٢٠ م ١٩٢٠-١٩١٩ م ١٩١٩-١٩١٨ م ١٩١٨-١٩١٧ م ١٩١٧-١٩١٦ م ١٩١٦-١٩١٥ م ١٩١٥-١٩١٤ م ١٩١٤-١٩١٣ م ١٩١٣-١٩١٢ م ١٩١٢-١٩١١ م ١٩١١-١٩١٠ م ١٩١٠-١٩٠٩ م ١٩٠٩-١٩٠٨ م ١٩٠٨-١٩٠٧ م ١٩٠٧-١٩٠٦ م ١٩٠٦-١٩٠٥ م ١٩٠٥-١٩٠٤ م ١٩٠٤-١٩٠٣ م ١٩٠٣-١٩٠٢ م ١٩٠٢-١٩٠١ م ١٩٠١-١٩٠٠ م ١٩٠٠-١٨٩٩ م ١٨٩٩-١٨٩٨ م ١٨٩٨-١٨٩٧ م ١٨٩٧-١٨٩٦ م ١٨٩٦-١٨٩٥ م ١٨٩٥-١٨٩٤ م ١٨٩٤-١٨٩٣ م ١٨٩٣-١٨٩٢ م ١٨٩٢-١٨٩١ م ١٨٩١-١٨٩٠ م ١٨٩٠-١٨٨٩ م ١٨٨٩-١٨٨٨ م ١٨٨٨-١٨٨٧ م ١٨٨٧-١٨٨٦ م ١٨٨٦-١٨٨٥ م ١٨٨٥-١٨٨٤ م ١٨٨٤-١٨٨٣ م ١٨٨٣-١٨٨٢ م ١٨٨٢-١٨٨١ م ١٨٨١-١٨٨٠ م ١٨٨٠-١٨٧٩ م ١٨٧٩-١٨٧٨ م ١٨٧٨-١٨٧٧ م ١٨٧٧-١٨٧٦ م ١٨٧٦-١٨٧٥ م ١٨٧٥-١٨٧٤ م ١٨٧٤-١٨٧٣ م ١٨٧٣-١٨٧٢ م ١٨٧٢-١٨٧١ م ١٨٧١-١٨٧٠ م ١٨٧٠-١٨٦٩ م ١٨٦٩-١٨٦٨ م ١٨٦٨-١٨٦٧ م ١٨٦٧-١٨٦٦ م ١٨٦٦-١٨٦٥ م ١٨٦٥-١٨٦٤ م ١٨٦٤-١٨٦٣ م ١٨٦٣-١٨٦٢ م ١٨٦٢-١٨٦١ م ١٨٦١-١٨٦٠ م ١٨٦٠-١٨٥٩ م ١٨٥٩-١٨٥٨ م ١٨٥٨-١٨٥٧ م ١٨٥٧-١٨٥٦ م ١٨٥٦-١٨٥٥ م ١٨٥٥-١٨٥٤ م ١٨٥٤-١٨٥٣ م ١٨٥٣-١٨٥٢ م ١٨٥٢-١٨٥١ م ١٨٥١-١٨٥٠ م ١٨٥٠-١٨٤٩ م ١٨٤٩-١٨٤٨ م ١٨٤٨-١٨٤٧ م ١٨٤٧-١٨٤٦ م ١٨٤٦-١٨٤٥ م ١٨٤٥-١٨٤٤ م ١٨٤٤-١٨٤٣ م ١٨٤٣-١٨٤٢ م ١٨٤٢-١٨٤١ م ١٨٤١-١٨٤٠ م ١٨٤٠-١٨٣٩ م ١٨٣٩-١٨٣٨ م ١٨٣٨-١٨٣٧ م ١٨٣٧-١٨٣٦ م ١٨٣٦-١٨٣٥ م ١٨٣٥-١٨٣٤ م ١٨٣٤-١٨٣٣ م ١٨٣٣-١٨٣٢ م ١٨٣٢-١٨٣١ م ١٨٣١-١٨٣٠ م ١٨٣٠-١٨٢٩ م ١٨٢٩-١٨٢٨ م ١٨٢٨-١٨٢٧ م ١٨٢٧-١٨٢٦ م ١٨٢٦-١٨٢٥ م ١٨٢٥-١٨٢٤ م ١٨٢٤-١٨٢٣ م ١٨٢٣-١٨٢٢ م ١٨٢٢-١٨٢١ م ١٨٢١-١٨٢٠ م ١٨٢٠-١٨١٩ م ١٨١٩-١٨١٨ م ١٨١٨-١٨١٧ م ١٨١٧-١٨١٦ م ١٨١٦-١٨١٥ م ١٨١٥-١٨١٤ م ١٨١٤-١٨١٣ م ١٨١٣-١٨١٢ م ١٨١٢-١٨١١ م ١٨١١-١٨١٠ م ١٨١٠-١٨٠٩ م ١٨٠٩-١٨٠٨ م ١٨٠٨-١٨٠٧ م ١٨٠٧-١٨٠٦ م ١٨٠٦-١٨٠٥ م ١٨٠٥-١٨٠٤ م ١٨٠٤-١٨٠٣ م ١٨٠٣-١٨٠٢ م ١٨٠٢-١٨٠١ م ١٨٠١-١٨٠٠ م ١٨٠٠-١٧٩٩ م ١٧٩٩-١٧٩٨ م ١٧٩٨-١٧٩٧ م ١٧٩٧-١٧٩٦ م ١٧٩٦-١٧٩٥ م ١٧٩٥-١٧٩٤ م ١٧٩٤-١٧٩٣ م ١٧٩٣-١٧٩٢ م ١٧٩٢-١٧٩١ م ١٧٩١-١٧٩٠ م ١٧٩٠-١٧٨٩ م ١٧٨٩-١٧٨٨ م ١٧٨٨-١٧٨٧ م ١٧٨٧-١٧٨٦ م ١٧٨٦-١٧٨٥ م ١٧٨٥-١٧٨٤ م ١٧٨٤-١٧٨٣ م ١٧٨٣-١٧٨٢ م ١٧٨٢-١٧٨١ م ١٧٨١-١٧٨٠ م ١٧٨٠-١٧٧٩ م ١٧٧٩-١٧٧٨ م ١٧٧٨-١٧٧٧ م ١٧٧٧-١٧٧٦ م ١٧٧٦-١٧٧٥ م ١٧٧٥-١٧٧٤ م ١٧٧٤-١٧٧٣ م ١٧٧٣-١٧٧٢ م ١٧٧٢-١٧٧١ م ١٧٧١-١٧٧٠ م ١٧٧٠-١٧٦٩ م ١٧٦٩-١٧٦٨ م ١٧٦٨-١٧٦٧ م ١٧٦٧-١٧٦٦ م ١٧٦٦-١٧٦٥ م ١٧٦٥-١٧٦٤ م ١٧٦٤-١٧٦٣ م ١٧٦٣-١٧٦٢ م ١٧٦٢-١٧٦١ م ١٧٦١-١٧٦٠ م ١٧٦٠-١٧٥٩ م ١٧٥٩-١٧٥٨ م ١٧٥٨-١٧٥٧ م ١٧٥٧-١٧٥٦ م ١٧٥٦-١٧٥٥ م ١٧٥٥-١٧٥٤ م ١٧٥٤-١٧٥٣ م ١٧٥٣-١٧٥٢ م ١٧٥٢-١٧٥١ م ١٧٥١-١٧٥٠ م ١٧٥٠-١٧٤٩ م ١٧٤٩-١٧٤٨ م ١٧٤٨-١٧٤٧ م ١٧٤٧-١٧٤٦ م ١٧٤٦-١٧٤٥ م ١٧٤٥-١٧٤٤ م ١٧٤٤-١٧٤٣ م ١٧٤٣-١٧٤٢ م ١٧٤٢-١٧٤١ م ١٧٤١-١٧٤٠ م ١٧٤٠-١٧٣٩ م ١٧٣٩-١٧٣٨ م ١٧٣٨-١٧٣٧ م ١٧٣٧-١٧٣٦ م ١٧٣٦-١٧٣٥ م ١٧٣٥-١٧٣٤ م ١٧٣٤-١٧٣٣ م ١٧٣٣-١٧٣٢ م ١٧٣٢-١٧٣١ م ١٧٣١-١٧٣٠ م ١٧٣٠-١٧٢٩ م ١٧٢٩-١٧٢٨ م ١٧٢٨-١٧٢٧ م ١٧٢٧-١٧٢٦ م ١٧٢٦-١٧٢٥ م ١٧٢٥-١٧٢٤ م ١٧٢٤-١٧٢٣ م ١٧٢٣-١٧٢٢ م ١٧٢٢-١٧٢١ م ١٧٢١-١٧٢٠ م ١٧٢٠-١٧١٩ م ١٧١٩-١٧١٨ م ١٧١٨-١٧١٧ م ١٧١٧-١٧١٦ م ١٧١٦-١٧١٥ م ١٧١٥-١٧١٤ م ١٧١٤-١٧١٣ م ١٧١٣-١٧١٢ م ١٧١٢-١٧١١ م ١٧١١-١٧١٠ م ١٧١٠-١٧٠٩ م ١٧٠٩-١٧٠٨ م ١٧٠٨-١٧٠٧ م ١٧٠٧-١٧٠٦ م ١٧٠٦-١٧٠٥ م ١٧٠٥-١٧٠٤ م ١٧٠٤-١٧٠٣ م ١٧٠٣-١٧٠٢ م ١٧٠٢-١٧٠١ م ١٧٠١-١٧٠٠ م ١٧٠٠-١٦٩٩ م ١٦٩٩-١٦٩٨ م ١٦٩٨-١٦٩٧ م ١٦٩٧-١٦٩٦ م ١٦٩٦-١٦٩٥ م ١٦٩٥-١٦٩٤ م ١٦٩٤-١٦٩٣ م ١٦٩٣-١٦٩٢ م ١٦٩٢-١٦٩١ م ١٦٩١-١٦٩٠ م ١٦٩٠-١٦٨٩ م ١٦٨٩-١٦٨٨ م ١٦٨٨-١٦٨٧ م ١٦٨٧-١٦٨٦ م ١٦٨٦-١٦٨٥ م ١٦٨٥-١٦٨٤ م ١٦٨٤-١٦٨٣ م ١٦٨٣-١٦٨٢ م ١٦٨٢-١٦٨١ م ١٦٨١-١٦٨٠ م ١٦٨٠-١٦٧٩ م ١٦٧٩-١٦٧٨ م ١٦٧٨-١٦٧٧ م ١٦٧٧-١٦٧٦ م ١٦٧٦-١٦٧٥ م ١٦٧٥-١٦٧٤ م ١٦٧٤-١٦٧٣ م ١٦٧٣-١٦٧٢ م ١٦٧٢-١٦٧١ م ١٦٧١-١٦٧٠ م ١٦٧٠-١٦٦٩ م ١٦٦٩-١٦٦٨ م ١٦٦٨-١٦٦٧ م ١٦٦٧-١٦٦٦ م ١٦٦٦-١٦٦٥ م ١٦٦٥-١٦٦٤ م ١٦٦٤-١٦٦٣ م ١٦٦٣-١٦٦٢ م ١٦٦٢-١٦٦١ م ١٦٦١-١٦٦٠ م ١٦٦٠-١٦٥٩ م ١٦٥٩-١٦٥٨ م ١٦٥٨-١٦٥٧ م ١٦٥٧-١٦٥٦ م ١٦٥٦-١٦٥٥ م ١٦٥٥-١٦٥٤ م ١٦٥٤-١٦٥٣ م ١٦٥٣-١٦٥٢ م ١٦٥٢-١٦٥١ م ١٦٥١-١٦٥٠ م ١٦٥٠-١٦٤٩ م ١٦٤٩-١٦٤٨ م ١٦٤٨-١٦٤٧ م ١٦٤٧-١٦٤٦ م ١٦٤٦-١٦٤٥ م ١٦٤٥-١٦٤٤ م ١٦٤٤-١٦٤٣ م ١٦٤٣-١٦٤٢ م ١٦٤٢-١٦٤١ م ١٦٤١-١٦٤٠ م ١٦٤٠-١٦٣٩ م ١٦٣٩-١٦٣٨ م ١٦٣٨-١٦٣٧ م ١٦٣٧-١٦٣٦ م ١٦٣٦-١٦٣٥ م ١٦٣٥-١٦٣٤ م ١٦٣٤-١٦٣٣ م ١٦٣٣-١٦٣٢ م ١٦٣٢-١٦٣١ م ١٦٣١-١٦٣٠ م ١٦٣٠-١٦٢٩ م ١٦٢٩-١٦٢٨ م ١٦٢٨-١٦٢٧ م ١٦٢٧-١٦٢٦ م ١٦٢٦-١٦٢٥ م ١٦٢٥-١٦٢٤ م ١٦٢٤-١٦٢٣ م ١٦٢٣-١٦٢٢ م ١٦٢٢-١٦٢١ م ١٦٢١-١٦٢٠ م ١٦٢٠-١٦١٩ م ١٦١٩-١٦١٨ م ١٦١٨-١٦١٧ م ١٦١٧-١٦١٦ م ١٦١٦-١٦١٥ م ١٦١٥-١٦١٤ م ١٦١٤-١٦١٣ م ١٦١٣-١٦١٢ م ١٦١٢-١٦١١ م ١٦١١-١٦١٠ م ١٦١٠-١٦٠٩ م ١٦٠٩-١٦٠٨ م ١٦٠٨-١٦٠٧ م ١٦٠٧-١٦٠٦ م ١٦٠٦-١٦٠٥ م ١٦٠٥-١٦٠٤ م ١٦٠٤-١٦٠٣ م ١٦٠٣-١٦٠٢ م ١٦٠٢-١٦٠١ م ١٦٠١-١٦٠٠ م ١٦٠٠-١٥٩٩ م ١٥٩٩-١٥٩٨ م ١٥٩٨-١٥٩٧ م ١٥٩٧-١٥٩٦ م ١٥٩٦-١٥٩٥ م ١٥٩٥-١٥٩٤ م ١٥٩٤-١٥٩٣ م ١٥٩٣-١٥٩٢ م ١٥٩٢-١٥٩١ م ١٥٩١-١٥٩٠ م ١٥٩٠-١٥٨٩ م ١٥٨٩-١٥٨٨ م ١٥٨٨-١٥٨٧ م ١٥٨٧-١٥٨٦ م ١٥٨٦-١٥٨٥ م ١٥٨٥-١٥٨٤ م ١٥٨٤-١٥٨٣ م ١٥٨٣-١٥٨٢ م ١٥٨٢-١٥٨١ م ١٥٨١-١٥٨٠ م ١٥٨٠-١٥٧٩ م ١٥٧٩-١٥٧٨ م ١٥٧٨-١٥٧٧ م ١٥٧٧-١٥٧٦ م ١٥٧٦-١٥٧٥ م ١٥٧٥-١٥٧٤ م ١٥٧٤-١٥٧٣ م ١٥٧٣-١٥٧٢ م ١٥٧٢-١٥٧١ م ١٥٧١-١٥٧٠ م ١٥٧٠-١٥٦٩ م ١٥٦٩-١٥٦٨ م ١٥٦٨-١٥٦٧ م ١٥٦٧-١٥٦٦ م ١٥٦٦-١٥٦٥ م ١٥٦٥-١٥٦٤ م ١٥٦٤-١٥٦٣ م ١٥٦٣-١٥٦٢ م ١٥٦٢-١٥٦١ م ١٥٦١-١٥٦٠ م ١٥٦٠-١٥٥٩ م ١٥٥٩-١٥٥٨ م ١٥٥٨-١٥٥٧ م ١٥٥٧-١٥٥٦ م ١٥٥٦-١٥٥٥ م ١٥٥٥-١٥٥٤ م ١٥٥٤-١٥٥٣ م ١٥٥٣-١٥٥٢ م ١٥٥٢-١٥٥١ م ١٥٥١-١٥٥٠ م ١٥٥٠-١٥٤٩ م ١٥٤٩-١٥٤٨ م ١٥٤٨-١٥٤٧ م ١٥٤٧-١٥٤٦ م ١٥٤٦-١٥٤٥ م ١٥٤٥-١٥٤٤ م ١٥٤٤-١٥٤٣ م ١٥٤٣-١٥٤٢ م ١٥٤٢-١٥٤١ م ١٥٤١-١٥٤٠ م ١٥٤٠-١٥٣٩ م ١٥٣٩-١٥٣٨ م ١٥٣٨-١٥٣٧ م ١٥٣٧-١٥٣٦ م ١٥٣٦-١٥٣٥ م ١٥٣٥-١٥٣٤ م ١٥٣٤-١٥٣٣ م ١٥٣٣-١٥٣٢ م ١٥٣٢-١٥٣١ م ١٥٣١-١٥٣٠ م ١٥٣٠-١٥٢٩ م ١٥٢٩-١٥٢٨ م ١٥٢٨-١٥٢٧ م ١٥٢٧-١٥٢٦ م ١٥٢٦-١٥٢٥ م ١٥٢٥-١٥٢٤ م ١٥٢٤-١٥٢٣ م ١٥٢٣-١٥٢٢ م ١٥٢٢-١٥٢١ م ١٥٢١-١٥٢٠ م ١٥٢٠-١٥١٩ م ١٥١٩-١٥١٨ م ١٥١٨-١٥١٧ م ١٥١٧-١٥١٦ م ١٥١٦-١٥١٥ م ١٥١٥-١٥١٤ م ١٥١٤-١٥١٣ م ١٥١٣-١٥١٢ م ١٥١٢-١٥١١ م ١٥١١-١٥١٠ م ١٥١٠-١٥٠٩ م ١٥٠٩-١٥٠٨ م ١٥٠٨-١٥٠٧ م ١٥٠٧-١٥٠٦ م ١٥٠٦-١٥٠٥ م ١٥٠٥-١٥٠٤ م ١٥٠٤-١٥٠٣ م ١٥٠٣-١٥٠٢ م ١٥٠٢-١٥٠١ م ١٥٠١-١٥٠٠ م ١٥٠٠-١٤٩٩ م ١٤٩٩-١٤٩٨ م ١٤٩٨-١٤٩٧ م ١٤٩٧-١٤٩٦ م ١٤٩٦-١٤٩٥ م ١٤٩٥-١٤٩٤ م ١٤٩٤-١٤٩٣ م ١٤٩٣-١٤٩٢ م ١٤٩٢-١٤٩١ م ١٤٩١-١٤٩٠ م ١٤٩٠-١٤٨٩ م ١٤٨٩-١٤٨٨ م ١٤٨٨-١٤٨٧ م ١٤٨٧-١٤٨٦ م ١٤٨٦-١٤٨٥ م ١٤٨٥-١٤٨٤ م ١٤٨٤-١٤٨٣ م ١٤٨٣-١٤٨٢ م ١٤٨٢-١٤٨١ م ١٤٨١-١٤٨٠ م ١٤٨٠-١٤٧٩ م ١٤٧٩-١٤٧٨ م ١٤٧٨-١٤٧٧ م ١٤٧٧-١٤٧٦ م ١٤٧٦-١٤٧٥ م ١٤٧٥-١٤٧٤ م ١٤٧٤-١٤٧٣ م ١٤٧٣-١٤٧٢ م ١٤٧٢-١٤٧١ م ١٤٧١-١٤٧٠ م ١٤٧٠-١٤٦٩ م ١٤٦٩-١٤٦٨ م ١٤٦٨-١٤٦٧ م ١٤٦٧-١٤٦٦ م ١٤٦٦-١٤٦٥ م ١٤٦٥-١٤٦٤ م ١٤٦٤-١٤٦٣ م ١٤٦٣-١٤٦٢ م ١٤٦٢-١٤٦١ م ١٤٦١-١٤٦٠ م ١٤٦٠-١٤٥٩ م ١٤٥٩-١٤٥٨ م ١٤٥٨-١٤٥٧ م ١٤٥٧-١٤٥٦ م ١٤٥٦-١٤٥٥ م ١٤٥٥-١٤٥٤ م ١٤٥٤-١٤٥٣ م ١٤٥٣-١٤٥٢ م ١٤٥٢-١٤٥١ م ١٤٥١-١٤٥٠ م ١٤٥٠-١٤٤٩ م ١٤٤٩-١٤٤٨ م ١٤٤٨-١٤٤٧ م ١٤٤٧-١٤٤٦ م ١٤٤٦-١٤٤٥ م ١٤٤٥-١٤٤٤ م ١٤٤٤-١٤٤٣ م ١٤٤٣-١٤٤٢ م ١٤٤٢-١٤٤١ م ١٤٤١-١٤٤٠ م ١٤٤٠-١٤٣٩ م ١٤٣٩-١٤٣٨ م ١٤٣٨-١٤٣٧ م ١٤٣٧-١٤٣٦ م ١٤٣٦-١٤٣٥ م ١٤٣٥-١٤٣٤ م ١٤٣٤-١٤٣٣ م ١٤٣٣-١٤٣٢ م ١٤٣٢-١٤٣١ م ١٤٣١-١٤٣٠ م ١٤٣٠-١٤٢٩ م ١٤٢٩-١٤٢٨ م ١٤٢٨-١٤٢٧ م ١٤٢٧-١٤

صهوة التهيزات وارتادت - به - العوالم الحفية . تركته - هل راحته - يعيش في الكذب : الصديق يغيب عنها بحق وحقيق ويرتاح .

النحلة : الطنين الذي لا ينقطع :

- لست على بعضك .

- الاقتحام .

- خليك طبيعية .

- الدوة .

لم تنس - حتى بعد أن كثرت وعرفت - كل ما جرى ؛ في الحجرة : المأوى - وهي الصغيرة الواعية - رأت بعينها اللتين سيأكلها السدود كيف يقسو الأب الطيب وكيف تمنى الأم العفية ، كأنها في غمض ، سمعت بأذنيها هاتين الأهات الخالفة المتبورة والأنفاس المتلاحقة المحمومة ، كأنها الفحيح . ودت لو سدت أذنيها المرفعتين بقطعة قطن عندما تنأهت إليها كلمات مائه أنكرها من الأم المتزمنة للوقور .

افتر لغرها عن بسمه صغيرة لما رأت نظرات المعجوز المتصابي معلقة بها في هم وصوته الواهن المرتجف يأتيها مرتعشا متقطعا : « ال . نا . ر » كادت تغفل ما ضحكة عالية عندما جاوبه آخر « أبارك الله » .

من حقها أن تزهر ، وأن تلعب برأسها الخيلاء شيء طبيعي أن يبين بها الناس ؛ فكل من رأها هتف بأعلى صوته : « ما شاء الله »

فاجأها الزملة :

- طول عرك محظوظة ؛ مرغوبة ومطلوبة .

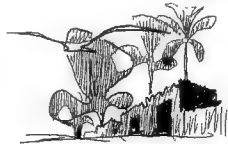
- الفخ .

- الرجل جاد هذه المرة .

- التموه .

- إذا كنت خائفة أصعبك .

- الاستدراج .



ليس ذنبها أنها الحلوة الأمورة ، المنظورة المحسودة . لم يتركها أحد في حالها أبدا . لاصغير ولا كبير ، لا غريب ولا قريب ، حتى المدير - بجلالة قدرة - استدعاهما يوما وألقى إليها بمفتاحه الذهبي كادت تحجب ؛ فهو قوى ووسيم لولا أن طفت إلى الذهن الحكايات القديمة المزروعة في القلب من زمان فانسجبت بهدوء وكياسة بعد أن أبانت له - كذبا - عن عائلة عريضة لا تصنع ولا ترحم .

حاول في الأيام التالية أن يشجعها ؛ أكد لها أنه متهم تماما لظروفها ، وأنه سيراحي هذا طول الوقت ، لكنها - وإن كانت الراقية - هي المشوقة أيضا لأن تظل دائما - في أعين الجميع - الصعبة المثال التي لا تمس ولا تغال .

أمرها عجيب ، عين في الجنة وعين في النار ، والجنة التي عينها فيها مرة مثل الخنظل وأخرها أسود من القطران .

اقتصن نظرها - رغم حرصها - الرجل الضخم ذو الرأس الكبير ، الجاد هذه المرة . يقول لها بعينه كلاما كثيرا . كلامه مر لكنه حلو . ليته يسكت . يزع عينه بعيدا فتتحرر من اساره . إن لم يسكت هو ستعملها هي ؛ تنتزع عينيها من عينه بأى طريقة . قبيح ولا يستحي ، جرىء ؛ تشدب في عينه رصاصة . ليست على بعضها . الخلد . الدوار . هل تحبب ؟ بعينها كما يفعل .

أومأ لها برأسه ولم حاجياته . يعرف أن موعد انصرافها قد حان . هذا الرجل لن يتركها في حالها أبدا . في مقدوره أن يعاود الكرة آلاف المرات ، دون أن يياس أو يقطع الرجاء . أما هي فليس في مقدورها ذلك ؛ ليس في مقدورها أبدا أن تواصل العناد . بل من المحتمل - بل من المؤكد - أنها في مرة قادمة ستلتفت ؛ تنبئه كالنومة أينما راح . وجائز قوى أن تضيق بنفسها في يوم من الايام فتروح إليه برجليها دون دعوة أو نداء .

مع طريقها الموحش الطويل - أثناء العودة - وجدت نفسها ترفف السمع ، صمت في صمت . أوشكت أن تقطع نصف الطريق . لم يبق منه إلا لشرطة كعب . أتسلوه من جديد ؛ طريقها الموحش الطويل . ماها هكذا ؟ كأنها ترهب . تستشر بضيق لو لم يأت ؛ فالذنب ذنبها والحق راكبا من رأسها لرجليها . هو رجل مها كان ، وهي - إن راحت أو جاءت - مجرد واحدة من كثيرات يعج بهن المكان . لم يكن يصح منها أن تركب رأسها هكذا .

وقفت . نظرت إلى الخلف ؛ لا أثر لشيء .

أخذت طريقها من جديد . خطوة والثانية ثم قفزت فوق الطوار الضيق في ذعر . كانت عربة فارغة تنطلق كالسهم خلفه وراها غبارا لا ينتهي ، وفي مرآتها مجرد بنت عادية تراجع بسرعة إلى الخلف . ♦



وفي مجال البحث عن منابع الأولى نذكر جدته التي كانت تحكي له قصص الجان والمفاريق ، وقد حفظت ذاكرته شيئاً منها . وعندما نضجت شاعريته صاغ حكايته شعراً مما روتته جدته هما « الرقية وابن الأبيض » و « غادة النبع » .

ظلت الأسرة تعيش في السودان الخرطوم ، إلى أن تغيرت الأحوال بعد مقتل السيدي سنالك في ١٩٢٤/١٧٠٠ حاكم السودان وسردار الجيش المصري . فقد كان لمصره آثار سيئة علينا منها طرد كثير المصريين المقيمين في السودان ، ومن بينهم أسرة محمد عامر بحيري التي قتلت عائلته إلى قلوب ثم الجزيرة حيث التحق عامر بالمدرسة السعيدية ونقطعت من أخباره في مصر أنه شارك عام ١٩٢٧ في مظاهرة عارمة تندد بوعده بلفور ، وكان جزاءه القبض عليه والزج في السجن ، وله شعر يحكي تجربته في الضلال ويتناول أوضاع السجون والمسجونين ( انظر مجلة الأديب - فبراير ١٩٧٢ ) .

وفي المدرسة السعيدية نُشرت له أول قصيدة في مجلته ، وصار يعرف بأنه شاعر « السعيدية » . وقد تغنى فيها بعد باباها - الزاهرة في شعره . وعندما نال شهادته انتظم في كلية الآداب بالجامعة المصرية ( القاهرة الآن ) وكان من زملاء الدراسة الشاعر « الحميري » والجغرافي الشاعر محمد محمود الصياد . وفي هذه الفترة شارك في مظاهرات ١٩٣٥ ، وسأهم بشعره في إحياء ذكرى شهداء الجامعة مثل « عبد الحكيم الجراحي » . وفي عام ١٩٣٨ ودع برج الساعة ( في نهاية فترة الحياة الجامعية ) بقصيدة طويلة وحاز الشهادة العالية . ونزل إلى ساحة الحياة يكافح في سبيل العيش فعين مدرساً في وزارة المعارف ، ثم انتدب إلى بلاد العرب عام ١٩٤٧ ليعمل في مدارس مكة المكرمة ، وهناك فاضت شاعريته

## عامر بحيري شاعراً غنائياً

### أحمد حسين الطماوي

ويسمع من الشعر لطفه راغب  
كأكرم أستاذ وأشرف ناقد  
وكذلك الأمر بالنسبة لأخيه الذي قال  
عنه شاعرنا :  
وهو من علمي الشعر ومن  
كان فيه عمدة كابن رشيق  
أي أن اشاعه كان ناقداً فاحصاً لشعره ،  
كما كان ابن رشيق القيرواني دقيق النظرة في  
الشعر العربي عل نحو ما نقرأ في كتابه  
الشهير « العمدة » .

في العشرين من مايو عام ١٩٨٨ ، رحل عن الثانية الشاعر عامر بحيري ، بعد عمر ربا على خمس وسبعين سنة ، قضى منها نحو ستين في نظم الشعر الغنائي والمسرعي والملمعي ، وترك ديواناً ضخماً ، غير صا دجبه من رسائل النقد ، وحققه من دواوين الشعر ، ويصره من كتب الدين . وظل حيناً ينتقل بين القاهرة ومكة وفلسطين وبيروت ودمشق صادحاً بشعره ، مشاركاً في مسيرة العرب السياسية والثقافية ، مجاهداً في أحداث مصر الوطنية .

ترجمته :

ولد عامر محمد عامر سليمان البحيري في الثالث من سبتمبر عام ١٩١٢ بمدينة الخرطوم لأبوين مصريين . أما موطن الأسرة الأصل فهو مدينة قلوب حيث ولد أبوه نعمد عامر عام ١٨٨٦ . انتقل أبوه من مصر إلى السودان بحثاً عن عمل ، وسرعان ما استقرت الأسرة هناك زمناً . ومن أوقاته الخاصة عرفت أن أباه كان ممثلاً شاعراً خطاطاً . وله ديوان شعر مخطوط يغلب عليه الزجل العامي ، والأدعية الدينية . وكان أخوه الأكبر عبد الفتاح شاعراً وعازفاً على العود . في هذه الأسرة المثقفة نشأ عامر بحيري . وأخذ يتلقى علومه بالسودان حسياً تسمح الظروف التعليمية . وكان هذا الأب وهذا الأخ من كفلاته في ترويض عبارته ، وقد تجاوب مع توجيهاتها التي أهدته أن يكون شاعراً ، وفي هذا يقول عامر عن أبيه :



عامر محمد بحيري





على أنه وهو في سن العشرين أخذ شعره طريقاً إلى كبريات الصحف، ودخل به حلبة المنافسة فنشرت له الأهرام عام ١٩٣٢ قصيدته في توديع « وقود الشرق » التي جاءت تؤين شوقيا ، وفازت قصيدته « مشروع القرش » عام ١٩٣٢ في المسابقة التي أعقبت هذا العرض بين شعراء الشباب . ونشرت مجلة ابولو قصيدته في رؤاه حافظ إبراهيم . وفي سن الحادية والعشرين أثنى اللغة الانجليزية ونجح ذلك في ترجمته قصيدة « درنكوثر » بمناسبة زيارة ملك إيطاليا لمصر ونشرت الأهرام قصيدته المترجمة شعرا .

وواصل النظم حتى تتكون عنده مجموعة شعرية طبعها عام ١٩٣٦ بعنوان « اليخت اللحي » . وهذا الديوان يمثل في عديد من قصائد التزعة الرومانسية الحلة ، والدعوة إلى التجديد ، وتصوير الطبيعة ، والتعبير عن الوجدان بقصائد شفيفة رقيقة المشاعر ، ولكنه لا يخلو من شعر المناسبات الذي لازمه طوال حياته .

وقد لاقى هذا الديوان ثناء من محمد محمود الصياد الذي كتب عنه مقالا نشرته مجلة الجامعة المصرية ( عدد يولييه ١٩٣٧ ) ومن الدكتور زكي مبارك الذي قرنته في جريدة البلاغ ووصف عامراً بأنه من الشبان الذين جمعوا بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية ، وأنه شخصية ذبينة « ونعت شعره بقوة الطبع وصفاء الروح » .

وتوالى بعد ذلك ديوانيه ، ففي عام ١٩٤٨ صدر له « حل ربي الألهام » الذي علق عليه الأستاذ وديع فلسطين بقوله : « شعر صادق كصفحة الصحراء المستوية ومعان دانية المائي ، وتتشوع مصحوب بتعب في مجاهدة الناحية الباسمة في الحياة » وفي عام ١٩٦٠ صدر ديوانه « ثورة الشعر تحت لسوء العروية » . . . و « قصائد أفريقية » .

وفي عام ١٩٨٢ ينشر الجزء الأول من « ديوان عامر » الذي يضم اللداوين السابقة ودياوين أخرى للمرة الأولى مثل « حل شاطئ » « الحياة » « في عالم الملائكة » « عطر يارود » « الأزهار الجلدية » « في رياض النوبة » . . . وغير ذلك .

كما الجزء الثاني من ديوانه الصادر عام ١٩٨٦ فإنه يتضمن ملاحم وطنية ودينية منها « أمير الأنبياء » « هداة البشرية » « انيس وأوزوريس » « ملحمة الجلاء » « مصر

بالشعر الديني وزار العتبات المقدسة ، وكون جامعة شعرية .

ولما عاد إلى مصر امتد عمله في وزارة المعارف ثم انتقل إلى إدارة الثقافة بوزارة الثقافة ، حيث كان من أبرز هيئة تحرير مجلة الثقافة التي أشرف عليها محمد فريد أبو حديد ، وإلى جانب ذلك تم اختياره عضواً بلجنة الشعر إحدى لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب في ١٩٧٧/٨ ودع الحياة الوظيفية الرسمية بقوله :

حروول، فديتكم ، من قيودي  
واسمعوا في الغناء عذب نشيدي  
أحد الله قد خرجت نقيا  
طاهر اللب لل تمس برودي

### نتاجه الشعري

يضم ديوان عامر ثلاث شعيرة نظمها مبكراً عام ١٩٣٧ أي وهو في الخامسة عشرة من عمره ، ويجب أن ينظر إليها في إطار سته ، وتقيد تلك النماذج باستعداده القوي لنظم الشعر والمحافظة على عموه وعروضه وتوابعه . وبطبيعة الحال كان عامر يجازي شعراء عصره ، ويقتل أنثرام في شعر المناسبات ، ففي أعماله الأولى نجد قصائد يتغنى فيها ببطلات سعد ، ومعارضة لمشروع معاهدة ثروت - تشمبرلين ، وبكاه في مجد الشرق الضائع ، وإلى جانب ذلك نجد شعرا يتضمن موازات بين الأشياء على طريقه القدماء ، مثل قصيدة « السيف والقلم » فينتصر للسيف في مواجهة القلم ، وتقيد أشعاره الباكرة أنه تمثل صورا قديمه من الشعر مثل قوله « . . . ومن الداء قد يصح السوداء » فهو يذكركنا بقول أبي نواس : « . . . ودأوى بالتي كانت هي الداء » . بل إنه يقول شعر الحكمة مثل :

إذا اتضع الرفيع فذاك سهل  
وصعب كيف يرفع الوضع

ولا يخطئ بالنا عند قراءة هذا البيت أنه عرك الحياة وجرب الناس وهو في سن صغيرة ، ولما يدل هذا على نفاذ النظرة والذكاء الفطري .

وكان في نظمه المبكر يباهي بشعره ، ويفخر بكمكانته ، فيذكر أن شعره وقاف الحواشي ، وأنه ضليح في معالجته ، ولا يمان أن تكون قصائده مستحقة هذا اللقب ، بقدر ما يمان أنه واثق في نفسه ، أمل في مستقبله . وهذا ما جعله يضي في طريقه ، ويستمر في قريحه .

المتصرة . كما يتضمن عدة مسرحيات هي « خالد بن الوليد » « الأمين والمأمون » « معركة رشيد » . وجميعها مستمد من التاريخ العربي للمجد ، والتاريخ المصري البطولي . وترشدنا هذه السلاح والسرحدات إلى وفرة محصوله التاريخي .

نمود بالقارئ إلى عام ١٩٣٨ حيث عقدت في قصر آل لطف الله ندوة من فلسطين تبارى فيها الشعراء وأخطاه ، وكان مقعد شاعرنا - في هذه الندوة - بجوار شاب ترك كلية الحقوق والتحق بالكلية الحربية ، فتبالا الحديث ، وأصبح كل منهما بالآخر ، وانقطع ما بينهما بانتهاه الندوة . وبعد قيام ثورة ١٩٥٢ سمع شاعرنا صوتا عرف فيه ذلك الصوت الذي خاطبه في ود عام ١٩٣٨ ( حل ما يقول ) وكان لقاءهما الثاني عام ١٩٦٠ عندما تسلم عامر بحري جائرة شوقي من صاحبه القديم . كان هذا الصاحب الذي خاطبه في ود عام ١٩٣٨ هو جمال عبد الناصر ( انظر مجلة الأديب ١٩٧٢ ) .

لا يظن القارئ أننا إبتدنا بهذا الكلام عن المسرح الشعري ، فإن عامر بحري آمن بثورة عبد الناصر ، ورأى في زعيمها شخصية بطولية ، فراح يترجم وجهة نظره في شكل أعمال مسرحية نذكر منها « ثورة الجماهير » « جنود الوطن » « ظهور البطل »

وهي مسرحيات تقع كل منها في خمسة فصول تتناول مراحل الثورة ، وقد رأيت هذه المسرحيات الشعرية منظومة

وغخطوطه . وأردت أن انبه إليها تمة لترجته .

كان المقدّر أن تصدر المجموعة الشعرية الكاملة لديوان علم في أربعة أجزاء ، وقد أشرنا إلى الأول والثاني . أما الثالث وهو مخطوط فإنه يضم « مدائح الموت » أي الرائي التي نظمها في أبي شادي ، ونابج ، والصيرفي ... وغيرهم ، ومن أقسامه قصة « أسد في حديقة الحيوان » وهي عاولة للكتابة قصة الشعر الخيالية المعاصرة ، كما يتضمن مجموعة مترجمة من الشعر الفارسي لرودكي ، ورابعة الفزداوية ، ولسجدي ، وفريد الدين العطار . كما يشتمل على الصداح أو السوناتات Sonnets وهي قصائد غير طويلة مقفاه بقوافي يختلف نظامها تبعاً لاختلاف التجارب ، منها الجمال والحنن لشكسبير ، وخوف الموت لجون كيثس ، وقصيدة وردث ورث لشل . وكل هذا مترجم إلى الشعر العربي .

أما الجزء الرابع « كنوز شكسبير » وهو مخطوط فإنه يحتوي على عشر مسرحيات لشكسبير ، صدر منها في حياة الشاعر ثلاث هي : ماكبث ، وتاجر البندقية ، والعاصفة ، أما للمسرحيات الأخرى المخطوطة فمنها يوليوس قيصر ، والملك لير ، وحلم ليلة صيف ، وعطيل ... وغير ذلك .

وهذه المسرحيات المترجمة إلى الشعر العربي ، هي الجليد في الأمر ، لأنها مترجمة نثراً قبل ذلك . والشعر الأجنبي المترجم قليل في أدبنا إذا قسناه بما ترجم نثراً . ذلك أن ترجمة الشعر إلى الشعر يحتاج أولاً إلى أديب شاعر يقدر على نقل العبارة الأجنبية إلى تعبيرات عروضية عربية ، وعلو في اللوق ، وارتفاع إلى نفس الشاعر ، ثانياً لا بد أن يجهد المترجم اللغتين التي ينقل منها ، وينقل إليها ، ويدرك أسرار الألفاظ وما توحي به . وهذان الشرطان توافرا في عامر بحيري فكان منه هذا الكم الكبير من الشعر الأجنبي المترجم إلى الشعر العربي . وكان عامر بحيري قد عالج هذا الفن منذ شبابه الأول كما مر بنا ، وبرس به . وقد اختار هذه المسرحيات ما يناسبه من البحور الموزونة ، والقوافي المثيرة لتذليل الصعاب التي يلقاها ، حتى يتسنى له توصيل المعاني والأخيلة في عبارة شعرية سلسلة سهلة الألفاظ ، وإبعاد بقدر الأمكان عن الجزالة والفخامة عند الصياغة .

## أعماله النثرية

أما تراثه النثري فهو قليل إذا قرن بنتاجه الشعري . لقد تجاوب مع طبيعته الشعرية منذ الصبا ، لأن الشعر موهبة واستعداد ، أما النثر فدراسة وتحصيل ، لذلك تأخر النثر عنه ، وعاجله على فترات . ولعل أول بداياته النثرية كانت كتابات تدعو إلى الاشتراكية المعتدلة ، وتشتمل في عرض لكتاب عن الإسلام والاشتراكية .

وهناك كتابات يحاول فيها توجيه الأدب ، والمسرحي منه بخاصة ، وله في هذا المجال مقالات نشرتها الأهرام عام ١٩٣٦ عن مسرح شوقي . وعمل مكتبة كتاب مخطوط بعنوان « زهرات من الحديقة العالمية » يشتمل على مترجمات وفصول نثرية كتبها خلال الثلاثينيات من بينها بحث عن الأمام الأعظم أبي حنيفة الثمان كان قد أعده وهو طالب في الكلية استجابة لطلب استاذ الفلسفة الإسلامية عام ١٩٣٨ .

ومن كتبه الأخرى « جسد السنين » وهو ترجمة ذاتية نشرها في شكل مقالات منمجة

في مجلة الأديب اللبنانية في أوائل السبعينيات ، وكان يستحبه على انعامه صديقه عبد الغنى حسن وتربو على العشرين مقالا يروي فيها تجاربه ومشاهداته .

كما رأيت ف داره كتابين مخطوطين ، أحدهما بعنوان « في صحة الرسول » وهو دراسات دينية عن كتب اسلامية تناولت شخصية النبي (ص) مثل عبقرية محمد للعقاد ، وصحة محمد لهيكل باشا ، كذلك يتضمن موضوعات فقهية مثل « حول المذاهب الأربعة » و « دلائل الحيرات » . والثاني كتاب في النقد جاء تحت عنوان « بين العقاد وشوقي » تناول فيه شاعرية كل منهما ، وبين كيف عرفها ، وأظهر فيه أبعاد الحركة التي دارت بينهما وأسبابها ، وتقصي موضوعها كما وردت في كتاب « الديوان » و « قميز » وغير هذا وختم كتابه برشاه للعقاد وشوقي . وله عدا ذلك جملة من المقالات في مجلة الثقافة التي كان يشرف عليها محمد فريد أبو حديد وتعرض لكتب في مختلف الموضوعات فيخير عن مضمونها ، ويصغرها بنظراته وملاحظات .

وفي مجال التحقيق ، اشترك مع محمد الفصاح وأحمد كمال زكي في تحقيق ديوان « اسماعيل صبري - أبو أميمة » ، وقدم بحيرى الديوان بحث مستفيض عن الشاعر وشعره ، كذلك حقق ديوان « العيون اليواظ في الأمثال والمواظ » وهو قصص شعري وضعه ايوب اليوناني على ألسنة الحيوانات وقد ترجمه شعراً وأخرجه محمد عثمان جلال . ولا يفوتنا في هذا الميدان ذكر كتاب « الاتقان في علوم القرآن » للامام السيوطي الذي قام عامر بحيري بتيسيره للنقاد .

\*\*\*

## الشعر الغنائي

لا مرأ - بعد هذا العرض - أن شاعرا عامر بحيري صاحب فرجة شعرية فياضة ، ترسل الشعر في مختلف الموضوعات دون توقف ، ولو ضم كل شعره المبكر والمترجم لظفرا بديوان من أكبر الدواوين الشعرية العربية ، الأمر الذي يجعل استجابته صعباً والألم به في مقالة أكثر صعوبة . لذلك سنقف على نماذج منه لتعبر على أفكاره ، وصياغته ، ومدى ابتكاره في فنه ، وغنائه الذاتي .





### الوجود العكسي :

في مطالع حياة الشاعر نظم قصيدتين بعنوان « الوجود العكسي » ضمنها خواطر تتسم بالطرافة والمحب .

والوجود العكسي كما نفهمه نوع من الأمثال السليزية النوراك ، البعيدة عن التحقيق ، فالشاعر يتخيل أوتيمن أن تتمكس مسارات الحياة كلها ، وتبديل أماكن الموجودات ، فالإنسان يولد شيخاً ثم طفلاً ، والأعالي والأسافل يتبادل المواضع ، فيحل الثرى مكان السياه .. وهكذا .. ويرى الشاعر أنه لويد أنا من النهايات لكان هذا الوجود المعكوس أكثر خيراً وبها يقول الشاعر :

وقفت على مهد الصبا فسألته  
ألا يرجع الماضي ؟ ألا يعكس الدهر  
وقلت له : لي فكرة عبقرية  
وإن تك وهماً لا يدين به الفكر

يعود الزمان السرمدي كما أن  
يلحق هذا العصر من قبله عصر  
ويولد منا المرء شيئاً عظيماً  
إلى زهرة الدنيا يعود به العمر  
ويقول في قصيدة أخرى :

لو كانت الدنيا تسير أمورها  
عكسا لكانت للكمال مثالا  
العمر تبدأ لايسين خوضه  
برد الشيوخ ونتهى أطفالا  
وغوت أسدا في الوغى فإذا انتهت  
نحسى .. ونرجع للحصى أشبالا  
في البلده تحمل عيبه كل شقاوة  
ومع الحتام نكون أسعد حالا

هذه الفكرة تبدو لنا عجيبة لأن الشاعر استجاب خواطر نفسه وقيداه في ديوان ، وكما يخطر لنا من عالم خيالاتنا ما هو أعجب من هذا ولكن لا نسلطه حتى لا يتعرف الناس على خطرنا للدهشة .

والشاعر هنا يظهر أن له آمالا في التقدم إلى البدايات أو أنه يرى في التقدم إلى الخلف مساعدة . وحتى إذا سارناه في بعض ما قاله من حيث أطراف الفكره ، فلنا لا نسايره في بيته الأخير حيث جعل الشقاوة التي تأتي في نهاية العمر ، يكون زمنها في بدايته ، نسمع بعد ذلك في ختام الحياة أي عند الطفولة . ونرى أن الشقاوات والمنايات في عصر المرء ليس لها أزمته ومواقف ، فهي تظهر وتختفي ، وتتكرر في الحياة بهذا الشكل عدة مرات ، تطول حيناً وتقصّر حيناً آخر . أي ليس لها منطق يحكمها ، فكيف جاز له - من خلال فكرته - أن يجلد مثل هذه الأمور ؟ وربما قصد إلى أنه كان لابد من نعم وجميع في حياة الإنسان ، فانه يجب أن يتقدم الجحيم ويتأخر النعيم .

والشاعر يحاول أن يمتط فكرته عن الوجود المعكوس ، ويستلها إلى واقع قدر إمكانه ، ويردها إلى عقل وهو لا يدري أنه يتصادم مع المحال ، أو مع الخيال فيقول :

ليت الجزء يكون أول ما ترى  
ابصارنا فنجنب الأهوالا  
وإذا رأينا النار والفردوس لم  
نقبل حرما أو نضل حلالا

وعيسى مع أمانيه وخیالاته فيرى في الكرى أن السيامي الثرى ، وأن الدهر يعود بأهله إلى البداية .

إن مثل هذا الشعر يثير النفس ، ويطلق ملكة التخيل ، فيمضي الإنسان في الفكر

والتأمل ، ويمكن أن تكون هذه الأفكار طريقة إذا وضعناها في إطار الفن ولكن إذا وضعناها في مجال الحق تأخذ شكلاً مختلفاً ، فهذا هو الوجود الذي ارتضاه خالفه ، وقد خلق الله كل شيء بقدر ، ولو ولدنا شيوخاً ( وهو النهاية للوجود الفردي ) فإن معنى هذا أن نعرف أعمارنا بالتدرج إلى البداية ، وهذا يتناقض مع الفيزياء العلمية . وقد حدد الشاعر حياة الإنسان بين الطفولة والشيوخه ، وواقع الحياة يظهر أن كثيراً من الناس يرحلون قبل إدراك الشيوخه في أعمار مختلفة ، فالنهايات التي يتمنى أن تكون هي البدايات في صيرورة ، والأفضل أن نمثل لحكمة الحياة ، ونتجاوب مع البدايات الثابتة في الكون .

ولا ندرى البواعث الضمنية على كلامه هذا . لقد نظم الشاعر ذلك الشعر وهو في توجع الشباب . فهل خشي الشيب 11 ؟ أو ترى أن شقاوته في قرام أثنى أرحمت إليه بذلك ، فود أن يعكس كل شيء ، ليحظى بالسعادة إذا عكس الوجود أليس هو القاتل :

لو كانت الأقدار  
معكوسة  
لكنت في الحب عظيم المجدود  
القلب مكتوب عليه الشقا  
لو تمكس الدنيا نال السعود

على أية حال فخيالات الشعراء لا تقف عند حد ، وأما بينهم شيء من المحال ، وقد قال عبد الرحمن شكري في إحدى قصائده : « ليتني كنت في السياه إلها .. ونقل عنه هذا محمود أبو الوفا قائلاً : « ليتني كنت إلها .. » وقد غنى المقاد أن يكون متصلاً بالدنيا وهو في قبره فتأتي إليه آيات الأنام ، وتطرق إليه الأحلام في الظلام ، وتزوره حبيبه وتسامره وتلقى عليه التحية والسلام .

على أن الوجود العكسي ليس موقفاً ثابتاً عند الشاعر ، وإنما هي حالة عارضة جاءت في خاطره وتولت ، وبعدها استقام فكره ، وانتظم ذهنه ، واعتدل خياله ، فراح يؤمن بالتمو الطبيعي التدريجي للكانات ، فقرأ في قصيدة « نحن كالنبات » :

إلما يولد النبات .. كما نرى  
لد طفل له من الأرض لم  
ثم يمضي مع التله حثيثاً  
ثم يشتد منه روح وجسم  
ثم يبذل في آخر العمر شيئاً

أثر الشيب في التفاضل وسم  
ثم يلقى إلى الثرى فاقد الرو  
ح فشلاؤه على الأرض نحم  
ثم يقول :

مولد ثم نشأ ثم موت  
إن نعتي لو نعت فمأذا ... يم ؟

ومثل هذا الشعر الأخير تتدرج فيه  
الفكرة الواحدة وتتقسم على عدة أبيات ،  
ويتسلسل فيه الشعور ، ويترابط بالنغم  
الموسيقى المتمثل في الإيقاع المنتظم ، ورتين  
القافية المطردة ، ويتضح معناه ، وسهول  
لفظه ، ولا يجدي معه تقديم أو تأخير ،  
ويكشف من إمانه العميق بالتطور الطبيعي  
في الحياة ، ويدعونا إلى أن نسعد بنعماء  
الذي نغتنم منها الصغرى والحب .

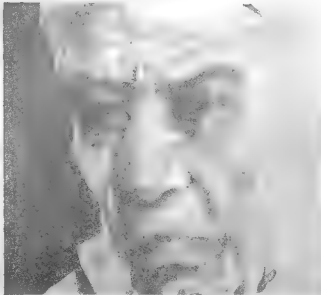
#### الحياة والبناء : هو ويرد

والغزل في شعر عامر ليس عفيفا علنيا  
على مداه ، وإنما يتناغم فيه الحب والروح ،  
ويتعادل فيه الجمع والطرح ، والحضور  
والغضور . ومن الميث أن ترى في هذا  
التقسيم أزودجا أو ثنائيات ، نعم هو  
أزودج ولكن في إطار الدائرة الواحدة ،  
ومذهب الحياة المتكامل . فالحب في عمومه  
حسن يتضمن معنى ، ونعيم يعمل في طياته  
بلور الشقاء ، فإذا عبر الشاعر عن هذا في  
شعره فإنه لم يخرج عن كنه الحب وطبيعته .  
وعامر يحيرى يسكر بالحب ولكن لا يغبى  
عن الوعي لأنه يدرك أمهاده فهو يقول :

وللحب في حرفيه سر جلوته  
فمن حاله حر ، ومن باله برد  
فالحب شطط وتطرف لا يعرف الاحتداد في  
كل حال .

وبعض شعر عامر يصنف فيه محاسن  
المرأة ، ويذكر ما سباه منها ، فهو يعرب عن  
امتلاء النفس بالحب ، ويسرر بالصبر  
الحسى سبب وقوعه في الغرام . ففي  
قصيدته « الروض الناصع في الظهيرة »  
يسور غادة تثب في صبور كالفراسة  
ويستطرد في سرد مفاتها الحسية وهو واقف  
يرقب غداثرها الليلة ، وتهدأ حين  
يرتفع ، ورد منها حال انخفاضه . ومع أن  
مثل هذه الأوصاف الغزلية الحسية كثيرة في  
شعرنا إلا أنها أول ما يلتفت نظر الرجل إلى  
جنسه الآخر ، ثم يبحث بعد ذلك عن  
الجانب الروحي . ولا يمكن إغفال الجانب  
المدنى في حالات العشق ، فإن الله خلق في  
الجنسين من المفاخر ما ينيه نظر الآخر إليه ،  
ويحرك الغريزة فيه ، فيبدأ الإحساس ثم  
الحب ، ثم الاتحاد أو الرغبة فيه ، والذين  
يعملون الجانب المدنى ، ويرون فيه سلوكا  
فجا قبيحا ويسمون بالروح وجها ، عليهم  
أن يفسروا لنا لماذا يغار المحب ويحن عندما  
يحد حبيبته فتقرن بشخص آخر ، مع أن هذا  
الشخص الآخر لم يسلب الحبيبة  
روحها ١١ . وما يعني في هذا المجال  
ألا يكون الغزل الحسى مثيرا للشهوة ، وهو  
ما خلا من غزل عامر .

وفي شعر آخر يصور جانباً من العشق  
الذى يكتب في العاشق بملامحة الحبيب  
والهاميم معه ، ففي قصيدته « نهاية حب »  
يصور خيبة تلقاه في الروض باتساع وحسبه  
هذه التحية دون أن تذكر اسمه ، ثم  
يتحدثان في العلوم والثقافات ويقضيان عن  
ذكر الغرام حيلة ، وعندما تتجاسمل  
مشاعره ، تتأهيه بالاسم ، فتصق لولم تعرف  
الاسماء . يقول :



يالبثما لم تعرف الاسماء  
حق نعيش بحبنا سعادة

وذكر الاسم لا يطرد الحب والنعيم ،  
ولكنه نعيم شوم مع حالته ، فتصق لولم  
تخطيه غماسة رسمية ، وإنما بلطف  
العيون ، ويسامت الشفاء .

على هذا النحو يفيض غزل عامر ، وفي  
إطار الحر والبرد ، والحس والروح تتفرق  
أشواقه ، وتتجمع معانيه .

#### القصة الشعرية :

وقد عالج عامر بحيرى القصة الشعرية التى  
تستند إلى الخرافة ، وشعر القصة عرفه  
الأدب العربى قديمه وحديثه ، وقد شاع في  
الأدب المعاصر وبخاصة عند شاعرين  
كثيرين : خليل مطران وعبد الرحمن  
شكري .

ولشاعرا أكثر من قصة ، نكتفى منها  
بعرض قصة « الرقيقة والجن الأبيض » ،  
وفضواها أن فتاة رقيقة استيقظت في ليلة  
قمرية فظنت أن النجر لاح ، فإ كان منها  
إلا أن حلت جربتها لتصلها من ترعة  
قريبة ، وسارت في خضرة البنت فتهذب  
نظرها كتلة يضاء في الأفق ، وعندما  
اقتربت منها ألفت نفسها بجانب سامر  
للجن مجتمع ،

فاقالت نحوها جنية فندت  
مها تقول أيا عمرة الثوب  
قولى لجاركات التمرء صاحبا  
« دعيهم مات ، ياروحى ويقلى

وعادت الفتاة إلى كونها دهشة ، وفي  
الصباح قامت إلى القرن تزكيع مع جاريتها  
وراحت تقص عليها ما شاهدت ، فإذا بها  
تبصر الجنية تنطلق من داخل القرن تلطم  
خديها فقامت الرقيقة جزعا ، وماتت جاريتها  
فزعوا « تلك عاقبة الأوهام والجزع » .

وللمخافة أثرها الواضح في هذه القصة ،  
وفى مثل هذا القصص لا ينتظر من الشاعر  
أن يذكرنا بلامح الشخصوى ، لأن وصف  
اللامع يرتبط بالمشاهدة في عالم الواقع ،  
ولأن القصة تدور في جو خرافى فإنه من  
الصعب أن نطلب من القاص ذكر معالم  
محيرة ، « فدعيسرت » وهو اسم جن  
لا تعرف له وصفا ولا نعرف نوع صلته  
بصاحبه ، والجنية التى تحدث إلى الرقيقة  
نجهل دورها في ذلك السامر ، كذلك  
لا ينتظر من الشاعر أن يربط بين الحوادث



« الأندلس » التي تعيد إلى الأذهان فن  
الموشحات يقول :

ياحبب الروح ياأنور المنى  
ياصبوح الوجه ياأصنو القمر  
ياربيع الحسن وقاف السقى  
ضاحكا يفر عن ثغر الزهر  
مل بنا واعطف علينا  
طف بنا واجلس إلينا  
ساعة بين ديتنا  
نقض للأرواح دينا

وقد التزم الشاعر ما لا يلزم في بعض  
القضايا، كما التزم بعبود الشعر، وإن  
كانت له محاولات في زيادة تفاعل البيت  
أحيانا أو نقصاها في قصيدة واحدة أو زيادة  
تفاعل البيت أحيانا إلى خمس مع جعله  
شعرا واحدا مستمرا .

وعلمو بحيرى يعد نفسه مجداً ويقول في  
قصيدة « عظم الأصنام » .

وأدين بالتجديد حراً راشدا  
فيا أدين به ملكك زمامى

ومع ذلك فمن يتصفح ديوانه يجد فيه  
شعر مناسبات متكلف، كما أن سرائية  
تضمنت معنى قديمة، وبعض غزله يجارى  
فيه القدماء، ويقول أيضا :

لكل إمرء في دولة الشعر ملعب  
وما مذهبي إلا السهولة واليسر

ولا يمكن أن تكون السهولة في النظم  
مذهبا، وإنما هي صفة، ويظل نوع النظم  
بما يشتمل من خصائص وسمات في حاجة  
إلى تسمية، أو إطار مذهبي يوضح فيه،



ومع أن شعر عامر سويل ميسر ولكنه يضم  
كلمات صعبة مثل : أبريسم - مسموك ،  
بتلك - صفاح .. وأحيانا يستخدم كلمات  
أجنبية مثل : تلك الإنجليزية بمعنى مصفحة  
ومن عيوب شعره أن بعض عباراته مباشرة  
نثرية مثل قوله : « كرامتي فوق كل  
شء .. » وهذا شطر كامل من بيت ،  
وهي عبارة تسمعها من أى شخص عادى في  
مناسبة توجيها أو مثل قوله :

قامت الثورة في مصر على  
أثر الحرب لإرغام العدا

فعبارة « قامت الثورة في مصر على أثر  
الحرب » ليس فيها شئ من الشعرية،  
ورعا كان يعد مثل هذه الصياغات من  
السهولة واليسر، إنه يتعد أحيانا عن  
التعبير الفني الذى قوامه الخيال الشعري  
ويقرب جدا من التعبير النثري وكانه ينثر  
ولا يقصر .

وقد تأتى بعض قوافيه مجلوبة فلا تحتمل  
معنى البيت، ونحس أنها دخيلة عليه وفى  
بعض عباراته تنمى معانيه مثل قوله :

ما يفعل المجذاف في تحطيمه  
صيرف الزبرجد والمخوف أمامى

فلم أقم البيت بعد قسامة ما قبله  
وما بعده . وفى أحيان كثيرة يستعمل قصائده  
بفعل الأمر مثل شوقى الذى كان يعتبره  
« أسادا » ومن أرامه : « أطو الشراع »  
عوتى إلى الزكر « قم باشهيد » .. وهذا  
الأمر يترك أثرا مريع لدى السامع .  
وهذه الملاحظات وغيرها مما يقع في  
الشعر وقتلا يسلم منه شاعر

وقد فاز بحيرى في حياته بعدد من الجوائز  
المحلى إلى بعضها، وعينها ترجم  
قصيدة الأودع الأخير، لجوس ريزال شاعر  
الفيلين حصل على عضوية أمراء الشعر  
العالمين مع الدكتوراه الفخرية من أكاديمية  
قادة الفكر العالمى بالفلين .

وإذا كان شاعرنا لم يلق حقه من التقدير  
في حياته - بالرغم من هذه الجوائز - فإنه  
بعد موته طوى خبره، وأهل ذكره، ولم  
يجى بالموت كثيره، وقد أعدت رابطة  
الآداب الحديث حفلا لتأبينه في ١٤/٨/٨٨  
حضره ستة أشخاص، وتبينت أن أربعة  
منهم لا صلة لهم بالمناصب، قالى الحفل  
أوتاجل . ولعل هذه السطور تساهم في  
ذكره، وتزيد شعره، وتوثق به، وتسدد  
دنيا له علينا

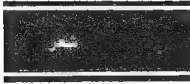
ربطاً عكياً في مثل هذا القصص . ومع ذلك  
فإن الشكل الخارجى للقصة مناسب  
لمحتواها، متنق مع مغزاها، وقد توفر  
للقصة عنصر التشويق المستند إلى الغرابة  
وعنصر الترتيب المتعدد على تسلسل  
الأحداث إلى حد ما . وهذا يعرب عن قدرة  
الشاعر على صوغ القصص الشعرى . وقد  
نمت قدرات الشاعر القصصية فيها بعد  
وتجملت في قصص آخرى فى ملاحم  
ومسرحيات .

#### ملاحظات عامة :

و ديوان عامر « يلتقى فيه القديم  
والجديد، ويجمع فيه شعر المناسبات وشعر  
الوجدان واللون الأخير يضم طائفة من  
الشعر الذاتى الخالص الذاتية ويثلج حبه  
الشديد للحياة بالرغم من إجهادها إياه ،  
فهو يراجع فترة بعد فترة ما مر من عمره،  
ويبدى الحسرة على ما مضى من صفات  
العيش، وقصائد « بجانب المهد »  
« الشريط المسجل » « قصى مع الزمن »  
« الصمت والتأمل » .. وغيرها تعرب عن  
ذلك، وتمثل بقوله :

أحب الحياة وأهوى الحياة  
كفقتل .. إلى اللهو عند يده  
وقد زاد عمرى عاما فعاما  
فيا زانى غير حب الحياة  
فهل شهد الدهر مثل فنى  
كهولته .. صورة من صباه

وللشاعر مجموعة من القصائد التى تتمثل  
فيها الرقة والبساطة، وحرارة الوجدان  
وتبندى فيها التعبير الرشيق الطلى، حتى أن  
بعضها يصلح للغناء والتزمر مثل قصيدة



## الأفئدة

(٢)

ومازلت أذكر عُشْبَ الدَّمَاءِ ،  
ولما أزل مضغَةً ،  
والعظامُ تُجَاهِدُ أنْ ترتدى  
حَلَّةَ الخَلْقِ ..  
تَغْمُرُهَا قَبْضَةٌ ..

من رماذِ الغمامِ ،  
وتَطْطُرُهَا حَمَاقَةٌ .. مُشْعَلَةٌ !  
والمَهْدُ - كان -  
هو الزَّمَنُ .. الأَمَكِيَّةُ !

سُورِيَتْ ..  
هل شَكَلْتَنِي العَذَابَاتُ .. ؟  
ثم كَسَانِي لَظَى الأَسِيلَةِ ؟  
وهل كان لي ..  
أَنْ لَجَايَةِ ضَوْءِ الفُضَاءِ .. بنُوخِي ،  
وهل سَمِعْتَ صَرْخِي ..  
القَابِلَةَ ؟

وهل أَرْضَعْتَنِي مَوَالِيهَا  
الْأَمْسِيَّاتِ : اللُّوَالِي ..  
فَقَدَرْتَنِي تَوَارِيخَهُنَّ  
وَأَمْسَكْتَنِي قَلْبِي ..  
وَأَرْضَعْتَنِي بِمِثْلِي .. على المَقْصَلَةِ ؟

\*\*\*

## عماد غزالي

( ١ )

وماذا أكون ..  
ليبتَحِلَّ الذَّمْعُ .. لَوْنُ عَيُونِ اللِّبِيَّةِ ؟  
ماذا أكون ..  
ليُخْتَرَفَ اليَتِيمُ أَغْنِيَتِي ..  
ثم تَأْتِ المسافاتُ  
تَنْزِعُ عَن قَدَمِي التَّوَعُّلَ ..  
تُسَلِّمُنِي لِانْكَسَارِ الزَّوَايَا .. وَتَرْحَلُ !  
ماذا أكون ..  
لَتُسْرِقَ مِنِّي الشَّمْسُوسُ ،  
وَيُنْكِرُنِي طَائِرُ الأَرْبِينَةِ ؟  
يُسَافِرُنِي فِي احْتِرَاقِ الدَّمَاءِ ،  
وَأَعْرِى مِنِ الحَلِيمِ ..  
ماذا أكون ؟

\*\*\*

٨٤ •  
القاهرة •  
العدد ٨٦ •  
١٤٠٨ هـ •  
١٥ أغسطس ١٩٨٨ م •

هبتى اللظى ..  
( تأتيا .. منحة الأولين ! )

إنها نكهة النار ..  
فلتمنحني ..  
عذوبة هذا العذاب .. الأمين !  
حكاية هامشية<sup>(١)</sup>

« هود » .. يُشكّل بقض خطوط  
دارا .. تحوى أتباعه  
كانت .. إذ تدخل للداري  
الريح ترق !  
عارفة .. كانت .. بالحق !

\*\*\*

(٥)

لقد كنت .. يأم ..  
كانت بقلبي الجنان ..  
فهل تحرق النار ..  
من سكنته الجنان ؟  
أنا من سحرت البراكين ..  
ليست تكلفني صرخة القاعدين .

على النار ..  
إذ يصرخون :  
( أيتها النار ..  
يا حادة الطبع ..  
إنك لا ترحمين المهان ..  
كيف تصيرين خدنا ..  
لمن ليس يسجد .. للاله ؟ )

حكاية هامشية<sup>(٢)</sup>

\* « شيان الراعي »  
يرسم خطأ .. حول قطيعه !  
— لاذهب يدخل تلك الدائرة المرسومة  
أو يحل .. يخرج منها !! ◆



(٢)

وماذا أكون .. أيا أم ..  
ماذا أكون ؟  
وقد سكنت في الحشا  
مضغة .. نائرة !  
إنها سكتي .. يأم ..  
تأبي الدروب القديمة ..  
ترسم فوق الحوائط  
نخلا ..  
وشمسا ..

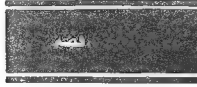
ووعدا ،  
وتغمد في جبل الصمت أظفارها  
تشكل أحجاره .. غيمة ..  
ومواسم خصب ..  
ونارا .. تذيب نحاس التصائم ..  
تحفر في الأوجه القاحلات ..  
ملاصح طلعتها الباهرة !

\*\*\*

(٤)

هي النار .. يأم ..  
إما اللهيب .. ولما السجود !  
فماذا أكون ..  
إذا عرفت جبهتي .. ذلة الإنحناء ؟  
إذا ملك القلب ..  
خوف الأخاديد ؟

هبتى عناق اللهيب ..  
— أيا أم —  
في النار ..  
متمكا السرو والياسمين !



## الجنة .. والوهم

فهى الصالح

تبلى ذات هواجن صوفية ، تزخر بهوم بشرية فتطغى على  
معمل التأويلات ، بما ينفي الادعاء من أن وراء ذلك الاجهاد  
كذاب شيق مراد ، لما في حلاوته من تنفيس واستجماع  
وقدرة على تفجير الكبت والفراغ . لم يكن الوقت مناسباً لمل  
هذا الادعاء . وإن أية فصول تدنو لسوف تأخذ ما يتر  
وجودها من التكهّن أو الاعتقاد . وذلك لتوفر أسباب الكارثة  
علنا أ شمة ضحية وقمت وأن البحث جارٍ عنها .

الصبي لم يلقوا صراخاً متواصلاً في السابق كالذي يسمعه  
الآن . على نحو يجعل من اقتراب الفاجعة ، فشد هوا خوفاً ،  
وبدأوا بالعويل استجابة لرغبة عكسية تفردوا بها . الكلاب  
التي استوطنت البقاء عند أطراف المساكن ، استكبت ذعراً ،  
وهاجت هارة إلى أرض مفسرة ، بعيداً عن اضطراب  
الاصوات المتبوعة . الرجال لم يصرخوا وحتى إذا افعلوه  
سيكون ذلك بصمت مكثوم في الأشخاص . غير أن هنالك  
بالأفق الغائم دلالات توحي بأن البعض تحامل على الجزع ،  
وقلة هم الذين اجهشوا بالبكاء ، والبعض الآخر منهم كانت  
أعينهم الحائرة تترقب حدوث شيء ما ! وبكل الأحوال ،  
فالساء ملبدة برؤيا يتناولها الشر ، والأرض متزعزعة تحت  
مصر مخيف من الوجع الحقود ، وإن فراعناً كئلاً يلسع  
النفوس ، ويزيد من توهج نارها بشاعرية وبطى .

... الصمت هاجرت عنه الأرواح ، وصراخ النسوة  
يوشك على جعل المصيبة أشد خراباً ، وأعى نكبة . فكلاً  
دخلت حبر دهلير مظلم امرأة تواسي الأحران بنبرات جاعية  
استقبلتها قيامة أصوات نزيّة ، تنبعث من عمق الباحة الترابية  
المكتشفة التي تضم اعداداً من النساء المتوحشات بمن حشن  
الوجه فبانت عليها ندب وقرّوح ، أو عن لطمات الصدور  
فاظهرت بقعاً أرجوانية هالون الدم . وأخرىات مزقن الثياب  
بولو ، وتثرن الشعر على الأكتاف يجتوئن وتلذذ فيثوّن شبه  
هاريات يلحم يغلى عرقاً وسعيراً .

العداوات كن أعمق حزناً وهدوءاً ، يسكن بدفق العيون  
دمعاً صافياً يغسل الخدود ، ويرطب الأنوف ، فتشيع على  
الشفاه وكابدة حزينة لا تنتهي أبداً .

الرؤية عاجزة عن إدراك إدارة من هذا النوع ، ربما لكونها  
اثارة غامضة لها انطباعات جنسية خاصة ، أكثر من كونها  
ردوداً سهلة لأفعال إعتيادية ، وما قد يتجم من الهلوسة  
الفكرية والشعور المؤجل بمثابة انعكاس مفاجيء . . . هو  
الذي يحرك الغرائز يوازع متناقض مع الحزن والندم . .  
ليبان حالة مكتملة - متخمة من الشيع . . . ازاء الجوع  
المعتاد في مثل هذه الظروف الخطيرة . بيد أن المشاهد الساحنة



سال رجل مسن شخصاً أعوز بجواره :

« متى يصل التابوت ؟ »

فاجابه مغمضاً :

« الجثة ... قل متى يصلون بها ؟ »

ثم عاذ يسأله مرة أخرى :

« أما زالت غائصة في النهر ؟ »

« الرجال ينتظرونها تغفو على السطح بعد ما يأسوا من

البحث عنها في الأعماق » .

تدخل المجنون بفكر توقع من أحد ، فتلفظ عقب ضحكة

متقطعة :

« اشربوا النهر » ، اذا كنتم عطشى ، فلن تجنوا شيئاً

يزيل تعب الروح ... الاشياء تأخذ حيزاً متكرراً من

الوجود ، خاصة في الحالات الحرجة التي يصعب تلافي

اقدارها الكائنة بين تسع عيش متشعب . فعندما رحل

الشاب مبكراً إلى المدينة قبل يومين ليأخبر عملاً وظيفياً

جديداً ، كانت دعوات أمه الحزينة تسبق الخطوات والأنفاس

معاً ، ثم ترتقي إلى مناجاة الرب بخماس روحاني عظيم

ولغة أبومية واضحة ، فتحصن تلك الدعوات بنظرات

برزخية تبعد الحسد والعنة ، لكنه لم يند ! وقد جاء قبيل

المغيب نغم من أصحابه الذين رآوه ينزل في الماء دون أن يخرج

منه ، وسلموا لدويه اللباس والعائدات التي تركها مهملة على

السطح . أصعب ما في الكسوف أن تسرى بقايا من

الحزن ... وهي عبارة عن حاجات مهملة لا تصلح للمداوة

الحزب وقد اضمحلّت روايتها بذكرى صرح منسوف

الأبراج ، لم يعد له وجود مع الأيام المقبلة .

الغربة التي حاصرت الفيضان وهاشت حوادث غرق

كثيرة ، لم تصادف قلماً وارتياباً قلّتها على أعقابها ، مثلاً

بصادفها الآن ، فالهيج المريع الذي أصاب نفوس أهلها خلال

اليومين المنصرمين بحثاً عن جثة الغريق استحوذ على أغلب

المطامح وأجلها ... حيث تعلّقت مجاميع لا بأس بها من

الفتيان والرجال ، لغرض التتبع عن الجثة على مدى ثمان

وأربعين ساعة متواصلة ، بين سالك وحرّة ومتحدرات

سهلية من وسط وحافى النهر . فلقد تخلصت مجموعتي

بهمة الفوص في أماكن متعقدة حتى أنّ بعض الرجال كانوا

يلفون القاع ، وينشون بأرجلهم وعصيمهم أكواماً طينية

تسحب من التحاف الجثة تحت رواص غريبها . بيتا تكفل

الفتيان بواجب إطلاق الرصاص ورعى الزهر ، أو رشق الماء

بالأحجار الثقيلة ، ثم ضرب سطحه بالأوح طويلة بين حين

وآخر في الأماكن التي لم يفسد فيها بعد . حسب مشورة أحد

الصيادين القدماء ، منعا من قيام الأسماك بتسوية ملاصق

الغريق . تلك الأعباء عكس اعتبارها محكاً أسطورياً مزججا ،

لها فوائد جمة أرتكزت على ذلك التلاحم العجيب الذي ساد

جميع الناس . وليست غوثاً ألياً ، أو عانة اختيارية يتزعمها

الفرد فيها شاة أو رغب ، فعالة الخوف التي تعم الوجوه

اثبتت التزاماً جبرياً واضحاً للمسامحة في اجتياز الأخطار بكافة

السبل على الرغم من أنّ دوافعها قد أثرت على نفسية بعض

الرجال . عن عرفوا بالتماسك ازاء المواقف القاهرة ، لأن

يتلاشى صبرهم سريعاً . مصعبين أكثر هرجاً وعصبية من ذي

قبل ! يأخذهم الهول إلى أداء الأعمال بموافقة صرفة لم

يحصوها من جرائها سوى التمسك . وبالذات تعب الروح .

وعندما تتحول الآفاق الرجية إلى غيباء تقلّف كوابيس

وصراخاً وهموماً ، فالخوف والعلاب سكاكين قاتلة ! والجثة

المفقودة لها أسباب على إقامة جيزة معلقة للقتل الجماعي !

« يا حيداً لو انشفت الشمس مائة النهر ! »

هكذا تمت فتاة يعتقد بأنها تحب الفقيه ، بعد أن اختتمت

سهرة البكاء على شرف اليوم الثالث الذي أخذ بفترة يطرق

أسباب الحيرة واللوعة . وما أن حلّ النور ، وبدا حجم

المعالم شامخاً حتى دوى هاتف المجنون متسائلاً بالدهاء :

« متى يارب الفلّ ، تطلّنا من الفرق ؟ »

ضجّت الدنيا بما فيها من طاقة على مواجهة الأثراب .

واستفاقت الميول على سر متجاذب من النغم نحو عزاء

مجهول يفقد إلى جنازة . لقد حثّ الخفاف كل الأوراح على

البقاء بحالة تأهب قصوى لفعل ما . فلا مانع لدى الخلق

جميعاً من حلّ الدلاء والالام صوب النهر لتفريفة من الماء ،

اذا اقتضى الأمر ذلك . لكن الفعل الحقيقي انصحب بعد

سويعة قليلة ، عندما شاع بين الناس خبر العثور على الجثة



دون دليل يؤكد صحة ما سمعته المحتشدون حيث تكثرت تحت  
 لحيب الشمس الغائرة أجساد آدمية يطويها الشوق والاحتضار  
 التصق الرجال بالنساء ، شكّلوا حلقة واسعة من هياكلهم  
 الساكنة - المعطوبة التي تتابع إسماع الطريق الممتد إلى نهاية  
 جرف المياه أملاً في ظهور أمارات تدل على قدوم الجنة المتعدية  
 التي سمع وصوها ، سبّتهى كل شيء ، الضجيج والشك  
 والعذاب ..



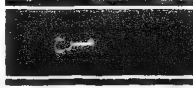
من قال بأن الحياة لن توقف ؟ فقد شلت حركة الكون  
 تماماً ، عدا ذباب اخضر يدور حول الرؤوس ، ويكاد طيته  
 يولج احساساً طافحاً بالموت . وإن عفونة الأرق الليلى  
 امتزجت مع راحة الأجساد المروقة وزفائر الأنفاس الخالدة  
 بالرجوع . لتجعل النائح قابلاً للارتجاع .. شاداً عن الروافد  
 التي تهب الراحة والأطمئنان . المجنون وحده انزعج بذاته عن  
 ذلك المآزق الخرج ، مفتيحاً ظل نخلة نضج طلعتها ، توازي  
 استقامة رؤية العيون المحترقة بحمأة الشمس . كان يتأمل  
 بصمت خراب النفوس التي حاضرها النصف ، فعبر عن تأمله  
 بضحكة مجلجلة ، أثارت نعر الرجال ... وعندما أدركه  
 النجيب هاجته نوبة صرع أرعشت كيافته ، واسقطته متكبياً  
 على وجهه في متاهة غير مبررة . ملك الدرّ القشة الناس ،  
 فتراجعن النسوة قليلاً إلى الوراء ، كي تتحرك الحياة على  
 منوال هزيل ، ثم انتفض الرجال الى مقام المجنون ،  
 يفودهم القاضى مبتلياً في سره إلى الله ، فأنهلهم أن يزوا بهذا  
 الوقت المصيب معجزة خرقاة تحكي عن عيين متعجرتين دمعاً  
 معجوناً بتراب مطعون حملته أجفان مقروحة اخترعت على  
 سطوحها خرافات طيبة متشابهة .. الأولى مرّة يقرّ الدين  
 وقلوا على مشهد المجنون السائح بأنهم لم يروه متهازاً بهذا  
 الوعى الذى يمنحه القابلية على احتواء البكاء مع كل نوباته  
 المضحكة في السابق ، فتحفظ أغلب السامعين بآراء متوحدة ،  
 لا تؤخر من حركة استنزاف الشعور أمام تكية كبرى .. كنتك  
 التي ينتظرونها بغير عزيمة ومفتزة ؟! كشال بجلجلة من الماء  
 ثم حملها .. ذلك هو سبيل الخلاص ..

المدى المستط في المحطات التي أوقفها الجسم ، تحول  
 الى تمرجات صلبة ، ترتفع منه الأبطال خائبة بياسها  
 وجوعها ، فيصعد الصدور بشطابا حريق كئيبي يصهر  
 حجر الروح ذائفاً ولؤم ..

ومع انطباع الوهم بكل الحيات ، حدث انفجار هائل  
 تنازعت له صيحات الأفياء الجائعة والتمتعص لصداها أطفال  
 الدرّ سوا ، فاستكفوا يابدين بعضهم البعض عبقوا  
 السير بسرعة خلف الركب الخارج الذي تصدّرت الرجال بعد ما  
 لاح من بعيد أجسام قادمة من ناحية النهر الغادر ، فعلق  
 شيخ عشى على ثلاث أرجل حين أحس فطرياً بأن الجنة في  
 طريقها إلى موطن المراء :

- « زال الكرب ، وغفّت البلوى .. »

ارتجت الدنيا ، وصحبت الاصوات ، وكانت الاقدام  
 تتسع بالخطوات على صخاء مفرط ، وما بين الشك  
 والاعتقاد ، مسافة واضحة من الوهم ، بدأ يقصر جيلها شيئاً  
 فشيئاً لكنها ظلت مسافة عجيبة تلوح بالخيقة التي طلسها  
 غبار متصاعد كشرط من الموت يلتف على الرؤوس  
 والأجساد حاجباً توصيف الرؤية الدقيقة ، فلبث الأجسام  
 داخنة مثل قطار متعب ، احترقت برهاته بمكيدة وانتقام وإلى  
 جانب ذلك الزحف الملهم الماكس هنالك المجنون الذي  
 استفاق على نيرة إيمان خفى وملحمى ... لينطلق قابضاً ثوبه  
 المعزق بين أسنانه القوية ، مثل حيوان يرى يمدو فوق أرض  
 صلبة متحيزاً عن أهواء الآخرين ... فلا أحد من جنس  
 البشر استطاع أن يكشف سرّ انطلاقه باصرار قاتل نحو الهوى  
 معاكس للمألوف الذى ابتدأه الخلق ... ولا حتى الانتاع  
 بأن ما فعله لم يكن هزواً أو بلادة .. وإنما حكمه من  
 اختصاص المجانين ، كرمها شعور مقبور فيهب لاستقبال  
 شخص القيد المعاند من الجهة الأخرى بيته شاب عشى على  
 قدميه يتعب وسرور .. وليس كجثة وهمية يشيع الناس  
 موتها ... ◆



أولاً : لن يتوجه الكاتب بعمله  
للسرعي .. هل يجتذب المثقفين .. أم انه  
يجتذب رجل الشارع في كل بلد عربي ؟

ثانياً : يقول المؤلف في كلمة دونها في  
الكتيب الموزع على رواد المسرح  
رفان إرتبطت بها هذه المسرحية .

اللحظة التاريخية اللاهية التي غر بها  
القضية الفلسطينية والتي ستفرض مساراً  
جديداً على كل الأطراف ..

والتجمع المدهش للمسرحيين العرب  
حول هذه المسرحية كأول إنتاج للاتحاد العام  
للفنانين العرب بالاشتراك مع منظمة  
التحرير »

وكلا الطرفين يضيء خصوصية الآخر .  
وما تأمله .. أن تحقق هذه المسرحية ..  
وهذه البداية بعضاً مما تحققة الانتفاضة الآن  
بتحريك الوعي في الاتجاه الصحيح وليس  
إلهاب المشاعر وحسب » .

وتساءل بدوري .. كيف ؟ وما هي  
علاقة اللحظة التاريخية اللاهية التي غر بها  
القضية .. والتجمع المدهش للمسرحيين  
العرب .. هل إجتماع الفنانين العرب  
دلالة على إجتماع العرب حول القضية  
الفلسطينية ؟ أم أن إجتماع الفنانين  
بداية لإجتماع الحكام العرب ؟ ثم ما هو  
الفكر الذي تطرعه المسرحية والذي يطالب  
الكاتب من خلاله بتحريك الوعي في الاتجاه  
الصحيح .. وما هو الاتجاه الخاطئ الذي  
كان سائداً وجادات المسرحية كي تعديله ؟

وهذا بدوره يطرح سؤالاً .. هل وظيفة  
الفن تحريك الوعي في الاتجاه الصحيح أم  
إلهاب المشاعر .. أم كلاهما معا .. وهل  
حققت المسرحية أيها من الغرضين ؟

ثالثاً : يقول المخرج المنصف السويسي  
في ذات الكتيب .. « هذا العمل هو قبل  
كل شيء تجمع عربي فني حول هاجس  
مشترك وعشق موحد اسمه .. المسرح ..  
ويقول أيضا .. هذا العمل يهدف للتعبير  
الحاد عن قضية متصلة بالمستقبل والمصير ..  
فهو يؤكد الوعي ونهضة الأضافة .. هل  
تجاوز ما كان من أجل ما ينبغي أن  
يكون .. »

ومن كلمات المخرج والمؤلف نكتشف  
أن كليهما إفتراض جهل المتفرج بالقضية  
الفلسطينية .. وعلم الوعي بها .. وأن  
المسرحية ما وجدت إلا كي تحرك الوعي في

## واقدهاه ..

# الماضي والحاضر والمستقبل

## صفوت شعلان

بالمولد الجديد .. ولأن الأمر جدير  
بالإهتمام والمناقشة علينا أن نعمل العقل  
ونفتح باب الحوار .. حوار مقصود  
بالحب .. حول العرض المقدم .. فليس  
هناك من عمل فني كامل على الإطلاق ..  
ونقد موضوعي بناء هو إضافة وإثراء للحركة  
المسرحية ..

ونبدأ بطرح عدة أسئلة راودتنا حول هذا  
العمل ..



لا يملك الإنسان إزاء أي عمل ثقافي وفني  
جداً بولدي في هذه المرحلة السياسية  
والاقتصادية والاجتماعية الصعبة إلا أن  
يخمس الرأس إحتراماً .. لا لشيء إلا لأن  
هناك جهداً جاداً بذل .. وعملانياً  
عملية كلماته بحرارة وصديق كاتبها ..  
تخرج من قلوب فنانين أدركوا بأن وعي  
مسئولية الفن ووظيفته في مرحلة بات فيها  
الفن مجرد تسلية ولغو فارغ وتجارة ..

لذا كان تقديم مسرحية « واقدهاه »  
[ تأليف يسرى الجندي وإخراج المنصف  
السويسي ] على خشبة المسرح القومي في  
الفترة ما بين ٨٨/٧/٤ إلى ٨٨/٧/١٤  
كأول إنتاج للاتحاد الفنانين العرب عملاً  
جديراً بالإحترام والاعجاب حيث يجتمع  
فنانو عشر دول عربية كي يمثلوا هذا العمل  
عن مولد « مسرح قومي عربي » « شعاره  
الفن في خدمة العروبة والإنسان » ..  
وحيث تكون الولادة على أعرق وأقدم  
مسارح المنطقة العربية بأسرها .. وحيث  
تكون الولادة كلمة .. وحيث الكلمة  
موقف وقضية وشرف واختيار كما يقول سعد  
الدين وهبة رئيس الاتحاد في مقدمة الكتيب  
الذي وزع على المشاهدين ليلة الافتتاح .

وهذه الكلمات لها دلالتها في زمن  
إمتنت فيه الكلمة وغرق فيه المسرح وسيطر  
عليه تجار الفن ..

ولكن .. بعد أن هدأ تلك المواقف  
الجيشائية ودموع الفرح وهتافات اللقاء

الانجاء الصحيح .. وتتجاوز ما كان من أجل ما ينبغي أن يكون ..

فهل تحقق هذا !!!

فلنعد إلى موضوع المسرحية كي نبث فيها عن جوانب تحريك الوعي في الانجاء الصحيح ..

تبدأ المسرحية بفتى وفلة عسريين يخرجان من بين أنقاض وركام هي خلفات حرب .. حيث يوجد سيف عليه آثار دماء .. ودع عليه علامة الصليب وقطعة من حطام طائرة ورياء وجماجم حربية ..

ويدور حوار بينهما حول طبيعة المكان والزمان ..

ويخرج عليها رجل - ( محمود ياسين ) كي يجسد لنا الذاكرة الفلسطينية في صراعاتها المريرة عبر التاريخ ونضالها من أجل وجودها المسلوب حيث يقول « أنا من يفت وحيداً وسط الكلمة ..

وتقساموك وأنكروك وغيبوك وأنشؤوا ليدبك جيشاً

حطوك في حجر وقالوا .. لا تسلم ورموك في بحر وقالوا لا تسلم

وأطلت حزنك يابن أمي .. الف عام الف عام في النهار

فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار

ويبدأ سؤال الفتى والفتاة له عن حقيقة الأمر .. وهل هو كابوس أم حقيقة ومن

خلال الأسئلة اللاحقة الباحثة عن الحقيقة يلجأ الكاتب إلى استدعاء التاريخ للكشف



عن المؤامرات التي تدبر دوماً ضد العروبة والعرب بدءاً من صلاح الدين ..

حيث تتجسد شخصية من وسط الانتفاض ليقرر أنه « الليلة تحمى الأشياء ... الليلة تخرج من قمصان الوطن

السوداء أقمار » ويقلب مجموعة أوراق يلطعها الفتى والفتاة ويقرأها كل منها ..

كي تكتشف أنه دون بها .. أن القدس نشأت يساعدها كتناحية من قبائل العرب ..

هي عربية ... وأنها واجهت الطمع لمرات .. هكسوس ... حيثيون ..

عبريون .. آشوريون .. بابليون .. صليبيون .. وكما استدعي أيضاً « ابن

العماد الأصفهاني » مؤرخ عصر صلاح الدين حيث يستقبله « الرجل » مثل ضمير

الامة العربية ويجسد الشخصية الفلسطينية

في كفاحها الطويل والمرير مردداً هو فعلاً العماد الأصفهاني أعرفه مسجعه المموج وتزويقه الأجوف .. رجل مسخره هزيمة .. وكى يؤكد الكاتب على أن المؤرخ ما هو إلا مسخ مشوه تظهر مجموعة من اللقطات يضربونه في تهديد ..

ويستدعي مؤلفنا بأنه مؤرخ الملوك وسلاطين ..

ويدور حوار بين الفتى والفتاة وزما العصر والعماد الأصفهاني ذاكرة التاريخ حيث

تنبأ إدانة المؤلف على لسان شخصه لأبطال التاريخ فوري في صلاح الدين بطولة

كاذبة وأنه بدأ حيلته لاهيا لا يعنيه شيء .. هذا هو الناصر صلاح الدين - وفي زحام

التداعيات لشخص التاريخ التي يفتل بها مؤلفنا مشاهدته لا ينبغي أيضاً أن يستحضر

أسد الدين حيث صلاح الدين كي يؤكد أن صلاح الدين لم يكن فقط لاهيا بل هو أيضاً

خدوع !!

ويتساءل « الفتى » في دهشة .. क्या تسامل نحن أيضاً معه ... « أكان صلاح

الدين خدوعاً ؟! .. هذا البطل .. أذلك هي الحقيقة التي نسمي إليها ؟! »

وترد الفتاة .. يستدل أن الحقيقة بدأت تزعجك يا بطل وتعود الفتاة لتسائل العماد

من مصر ؟! .. كيف كان حالها مع آخر حكام الفاطميين بها العاضد ..

ويرد العماد بأنها كانت ما بينه وبين الوزراء تلف في دوار .. ولا يوافق كاتبنا

يسرى الجندي أن يستدعي « العاضد » .. ووزيره شاور وضرغام ..

ليؤكد في النهاية ما سبق قوله أن مصر كانت لعبة الوزراء ولم يكن هناك صوت

للناس .. وأول صوت هم جماعة الإصلاح مثلة في أبو الحسن والشيخ عيسى المكارى

والبيسان والقاضي الفاضل .. ويؤكد مؤلفنا بالتشخيص أنهم كانوا يحكم كونهم

نوار مطارد من الشرطة والعسس وهكذا تسير الأمور في نص « واقدسه » حيث

تردحهم بشخص من التاريخ وأداته مطلقاً لفكرة البطل الفرد مجسدة في شخصية

صلاح الدين وتردحهم الأفكار في رأس مؤلفنا وتساقط منه على الورق وبالتالي

نشر كما لو كان هذا الكم من الأفكار الغير مرتبة والتي لا يربطها تسلسل في الأحداث

أو خط درامي واضح تجعلنا بعد لحظات من بداية العرض وقد عجز العقل عن المتابعة وفقد كل منا القدرة على التركيز وتتسامل



محمود ياسين  
في المسرحية



خلال حروب وإنشاق وغرق أكبر بكثير من  
أية عرض مسرحي أو ليست الإنفاضة  
الفلسطينية في ذاتها تحريكا للشعور القوي  
الجمعي وتحريكا للوعي لدى الجماهير ..  
فإن لم يكن العرض المسرحي على مستوى  
ال لحظة الراغبة فهو مجرد نقطة في محيط  
لا تصيف جديدا ولا تحرك ساكنا .. عندما  
يرد المؤلف في غاية المسرحية على لسان  
« الرجل » .. « مذابيح .. مذابيح ...  
مطاردة .. إعادة ومآ توفقت .. يونيو  
١٩٤٨ في قرية أكرت في أنجليل .. نوفمبر  
١٩٤٨ في كفر برعم .. فبراير ١٩٤٩ في  
كفر حنان .. يناير ١٩٥٠ في القابسية ..  
فبراير ١٩٥٠ قرية عربية في واد  
عزية .. » ويستمر سرد الرجل للمذابيح  
فمن يذكر من ١٩ .. هل يذكرنا المؤلف  
بمن المذابيح التي باتت جزءا لا يتجزأ من  
وجدان كل عربي ... وهل تذكرها استشارة  
للوعي في الانجلاء الصحيح كما يقول  
المؤلف .. وأية معنى يمكن أن يجعله التذكر  
والواقع أكثر مرارة .. ولأن شعور يمكن أن  
يستثيره فينا صوت « محمود ياسين » وقلقه  
وصراخ الأطفال في المذابيح هناك والدماء  
تسيل على مستوى الواقع .. للمماش وبكاه  
المكونين أهل بكثير من تشخيص مثل الفن  
ليس صراخا هو نهجيدا للواقع المعلن  
كما هو .. تلك بدلت - ولكن بالرغم من  
هذا .. لا يمكن بحال أن نذكر عهد كل من  
شارك في العمل لإجتماع فناني عشر دول  
عربية للمشاركة في ولادة أول عرض يحمل  
نيت مسرح قومي عربي هو جهد جدير  
بالاحترام والاعجاب وإن كنا نتناولنا العرض  
بالتفقد والتحليل فهو أمر لا بد منه من أجل  
أن نسمي هذا النبت ويشهد عوده فلا نأمر  
لا نطلب منا قبل أن نبدأ في أية عمل جديد  
أن نتساءل لمن نتوجه ١٩ .. وسأذا  
نريد ١٩ ..

والسرد التاريخي ببعض المحل المسرحية من  
مفرقات تحاول أن تكسر رتابة الأيقاع في  
العرض والحركة الدائمة المستخلصة بمهارة  
للغرائز المسرحية والنزول إلى الجمهور ..  
وأياها كسر هذه الرتابة « يملئ » هذا الفنان  
السوداني على مهدي الذي استطاع بخفة  
ظله وحضوره أن يخفف من الرتابة ويغلب  
الجمهور إليه .. أقول بالرغم من كل هذا  
إلا أن أكاد أجزم أن أحدا من الحاضرين لم  
يستطع أن يلم بأطراف القضية التي يطرحها  
علينا يسري الجندي ولم يصل إلينا سوى جمل  
إنشائية وحوار يتسم بالبلاغة وسرد تاريخي  
يمكن الرجوع إليه في كتب التاريخ ..

ولعل إلتقاء يسري الجندي للمعمار  
الأصفهاني بأنه منق الكلام وسجده مجموع  
وتزويقه للكلمات أجوف يستفعلن إلى  
التسؤل .. هل استطاع المؤلف للمعاصر  
أن يرب من برائن اللغة الخطابية الإنشائية  
أم أنه هو أيضا وقع في هذا المزلزل  
الحط ١٩ .. وهل نحن كمرب أسرى اللغة  
الفصحى والخطابة والتزيق والتتميق ١٩

إن « واقدماء » كما يسلم من الاسم  
ملحمة بكالية .. تزوف الذم على ما كان  
وما هو كائن وصل مستقبل مظلم ..  
والبكالية لا تحرك الوعي المنشود إلى الفن  
المسرحي أولا وأخيرا مخاطبة للوجدان  
واستثاره للشعور ثم تحريك للوعي .. وهو  
ملا يمكن أن يتحقق إلا من خلال سياق  
أحداث وصراع وشخص لا من خطابة  
وسرد وإنشائية ولعل أتساءل أوليس  
الأحداث التي غر بها الأمة عربية حاليا من

عسا ماذا يريد المؤلف أن يقول ١٩ ..  
هنا حقائق لا يحتاج إلى تأكيد هي أشبه  
بالبنية فلما يفترض المؤلف فينا الجهل  
بالتاريخ .. وإن كان العرض يقدم لمن  
لا يعرفون التاريخ من البسطاء والعلما فمن  
هو بالنسبة لهم العافيد وضغام وشاور  
وأسد الدين .. إلى آخره .. والشخص  
الوحيد المعروف على صعيد العالم العربي  
للمثقف ورجل الشارع هو البطل القسبي  
صالح الدين .. نقابا بأنه شخصية لأية  
عامة مخلوع بأن زعم أنه .. ومعتقد  
المؤلف أنه بهذا يحرك فينا الوعي كما يقول  
فريد على لسان الفتاة « حدا لله أن الأمر  
يات يشعلك » .. الكاتب الآن بات يشغلنا  
بقضية أصلا لا نفي منها ما بالتاريخ أو  
قضية فلسطين أو القدس لا يعني أي منا هل  
كان صلاح الدين في انتصاره وفترحاته لأهيا  
أم عودا أم أتم على الفعل رغبه عنه ..

إن الادانة المطلقة للبطل الفرد بحكم أنه  
الفعل المحرك للتاريخ مسجلة لا يجب أن  
تصير مجرد كلمات تطلق في سياق حوار  
ولكن إن شاء المؤلف أن يعتق هذه الادانة  
يرفض البطولة الفردية ويعد صياغة  
التاريخ .. وهذا من حقه .. فليكن من سياق  
أحداث درامية ومواقف تقنعنا بوجهة نظره  
هكذا هو المسرح فعل .. وصراع ..  
لكن نص واقدماء اقتصر الفعل واقتصر  
الصراع ونحو إلى ملحمة خطابية وقرامة في  
التاريخ بمسجد أشخا شخص أشبه بالسرح  
العلمي المدرسي وبالرغم من جهد المخرج  
الواضع في الهروب من الخطابة والإنشائية

من المؤكد أن توجهنا لرجل الشارع في  
كل أنحاء الوطن العربي ومن ثم وجب علينا  
أن نخطب وجدانه وأن نخفف من كثرة  
الخطابة والإنشائية التي باتت تحيط في كل  
مكان .. ونحن نريد أن نحرك الوعي فيه  
في الانجلاء الصحيح من خلال استشارة  
الشعور وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا من  
خلال أصال فنية مدروسة جيدا قادرة على  
الوصول إلى أحوال النفس البشرية مستخدمة  
في ذلك كل تقنيات المسرح وأدوات الممثل  
دون الاكتفاء بجماليات اللغة واللعب على  
أوتار لحظيات سياسية بعينها ♦



الأساتيان الأخوان جريم ،  
والأديب والمؤرخ الإيسوسى  
توماس كروايل . ومن نوافر  
التاريخ الأدبى ان خادمة السيدة  
سارة ألقت بالنسخة الوحيدة من  
كتاب كروايل عن « الثورة  
الفرنسية » - قبل طباعته - في  
نار المدفأة ، مستخدمة إياه وقودا  
لإضرام النار ، مما اضطر كروايل  
إلى أن يعيد كتابة المخطوط بأسره  
من جديد ، نتيجة لهذا الخطأ غير  
المقصود .

وقد التفت لوسى عخطوات  
أهلها على درب الترجمة ، وذلك  
قبل ان تقرن من سن الثامنة  
عشرة بسير الكزنسندر دف  
جوردون وهو بارون إيفوسى  
( اسكتلندى ) .

وما لبث الزوجان ان فتحا لى  
بعضهما بعضا اقرب إلى الطابع  
البوهيمى . وكان من بين أقرب  
أصدقائهما : الروائيان ديكنز  
ونافورى - اللذان نجح الزوج  
الكزنسر فى التشريب بينهما بعد  
خضاه - وكذلك الرحالة  
كينجلىك الذى زار مصر وكتب  
عن أبي الهول : « والرواى  
ميرديث الذى وقع فى حب ابنة  
الكزنسر ولوسى السمة جانيه  
روس . كذلك كتب الشاعر  
الألماني هاينر قضيه عن لوسى  
عندما التقى بها لأول مرة عام  
١٨٣٤ ، وبعد ذلك بسلطات  
وعشرين سنة اشتركت فى رعايه  
طبيب فى باريس - عندما سط  
فرسة المرض - وذلك قبل موته  
بفترة قصيرة . وكان هاينر يريد  
أن يجعل منها وصية على أعماله  
الأدبية ، ومنزجته الوحيدة ، كما  
كان يريد ان يترك لها كل حقوق  
الطبع فى مؤلفاته .

وفى ١٨٦١ اضطرت  
لوسى - نتيجة لإصابتها ببلات  
الصدر - إلى السفر إلى جنوب  
الريشيا ، واستجابت لتوصية  
جورج ميرديث الذى حثها على  
نشر رسائلها إلى كينجلىك على  
أصداقها إلى انتمتلى من ذلك  
البلد . ولم تؤد إقامتها فى جنوب  
الريشيا إلى تحسن صحتها ، ومن  
ثم جرّبت ان يقم فى مصر حيث  
كانت ابنتها جانيه تعيش ،

كانت لوسى دف جوردون  
صروفة - أثناء حياتها - بأنها  
شخصية مرموقة ، بل كان  
ينظر كبار الكتاب الأوربيين  
برمقها بنظرة عبادة . كانت  
تتمتع بفضة جافة وعقل كريم ،  
وازدهاء لسمواضعات  
الاجتماعية . وقد كتب الروائى  
البريطاني جورج ميرديث فى  
مقدمته لسطمة ١٩٠٢ من هذه  
الرسائل : « عندما لم تكن ترى  
ضيرا فى عمل من الأعمال ، لم  
يكن لآراء الآخرين من الوزن  
لديها أكثر مما للباب الصيف من  
وزن لدى شخص يعل مروهة فى  
يده » . وكانت لوسى هى أبرز  
لثة فى حمة أجيال من النساء ،  
وكانت أهمها سارة أوستن من  
أكبر المؤثرات فى الفيلسوف  
الانجليزى جون ستينورت ميل  
خاصة فيما يتصل بدفاعه عن  
حقوق المرأة . وكان من بين  
أصدقاء سارة الآخرين - وقد  
نشأت ابنتها لوسى بين  
ظهورهم - فيلسوف مذهب  
الشفعة جريمى بيتام ، والمؤرخ  
ساكوك ، والشاعر الفرنسى  
السفردى ديفيس ، وعالم  
الاجتماع الفرنسى أوجيت  
كومت ، ومؤلفا قصص الأطفال

تأليف إحدى جداته : غير انه مما  
يبرز ذلك ان يعاد نشر مجموعة  
من الرسائل المكتوبة فى منتصف  
العصر الفيكتورى ثلاث مرات  
خلال هذا القرن - وهذا هو  
الشان مع الكتاب الذى نعرضه  
هنا .

لثة أسباب تعطل استمرار  
رواج ككتاب « رسائل من  
مصر » ، فلتمتاع ظهر لأول مرة  
عام ١٨٦٥ ، نال نجاحا عظيما  
لكونه وصفا مؤثرا لحياة امرأة  
جيلة ماتت ببلات الصدر بعيدا  
عن أسرها ، ولما اشتمل عليه من  
أوصاف نافذة للحياة فى مصر .  
والآن نستطيع ان نرى لثة  
الرسائل أهمية اجتماعية وسياسية  
أبضا . لقد ترجمت حديثا إلى  
اللغة العربية ( بقلم : أحمد  
خامى ) وذلك لأنها تقدم - على  
نحو غير معروف - صورة للحياة  
السياسية فى مصر فى فترة كانت  
المؤثرات الأوربية فيها قد بدأت  
تعمل عملها فى أساليب الحياة  
التقليدية . ومن الواضح ان  
لوسى كانت متعاطفة مع معاناة  
الشعب المصرى من الاستبداد  
القاسم الذى ترفده مصالح  
غريبة .

## سيدة انجليزية فى مصر :

نبدأ جولتنا هذا الشهر بمقالة  
منشورة فى عدد أكتوبر الماضى  
من مجلة « كتب وكتاب » ،  
البريطانية ، حيث يكتب أنطون  
يفور مقالة عنوانها « امرأة غير  
تقليدية فى المشرق » ويعرض فيها  
كتابا عنوانه « رسائل من مصر »  
من تأليف لوسى دف جوردون .

يقول كاتب المقالة الذى  
يتحدث من سلسلة لوسى  
جوردون : قلنا نتاح الفرصة  
لناقد كي يكتب عن كتاب من  
تأليف إحدى جداته : غير انه مما  
يبرز ذلك ان يعاد نشر مجموعة من  
الرسائل المكتوبة فى منتصف  
العصر الفيكتورى ثلاث مرات  
خلال هذا القرن ، وهذا هو  
الشان مع الكتاب الذى نعرضه  
هنا .

يقول كاتب المقالة الذى  
يتحدث من سلسلة لوسى  
جوردون : قلنا نتاح الفرصة  
لناقد كي يكتب عن كتاب من

وطلت مقبنة في مصر إلى يوم وفاتها عام ١٨٦٩ . وإذا اتخذت من مدينة الأقصر موطناً لها ، تهرعت على أمالي المنطقة الذين سرعان ما اكتسبت محبتهم لما كانت تمتع به من روح فكافة ، واحترام صادق لهم ، وهو أمر نادراً بين الأوربيين في ذلك الزمان ، ولهاجها على رعايتهم في حال المرض . وسرعان ما بدأ المرضى من المنطقة كلها يتوافدون عليها إذ بدأت شهرتها تستطير وكانت موضع ثقة إلى الحد الذي يجعل الإمام والمقني يوافضان دون مراجعة ، إذا قالت إن أحد مرضاهم مريض إلى الحد الذي لا يسمح له بصوم رمضان

وقد كانت كارولين نورثون - أقرب صديقات لوسي إليها - على حق حين أكدت أن لوسي - كانت مستوطنة - لا رحالة - بين المصريين ، فقد جعلت من مصر موطناً لها حتى وصفاً وعمل ذلك فإن انطباعها عن البلد لم يغيره مصيبتها بالطاعون نحي أو رومانسي . وإن اصططبت بالانتماء لثقافتها لما كانت تعيش من عزة مصر فطرية وما لبثت أبها الطالب في كية إنون أن وجد من انجلترا لكي يعيش معها في مصر كذلك كانت تعجب بسماحة العرب وحلوهم من روح النعص ، حيث كانوا يدعونها إلى الاشتراك في احتفالاتهم الدينية

وهذا التحرر من التحيز إلى المصريين أو ضدهم هو الذي يجعل رسائلها مهمة من أجل فهم تأثير الغرب في المجتمع المصري . لقد أدركت - بانيه - ذي بدء سان الفاذرة التي يشكو منها الأوروبيون الموالدون إلى مصر هي ، ببساطة ، نتيجة لغفر السلاحين . وتحليلها لوقوف السلاحين وأوضاعهم ما زال يصلح درساً نافعا لمن يريد أن يفهم تأثير التدخل الغربي في أحوال العالم الثالث اليوم . أنها تقول : لقد ولّد الانجليز سرايا من الحاسبات الزرافة ، والسرف ، وهو ما يبذل موظفو البلد - ببساطة - الحاصل - نصراهم لكي يحافظوا عليه ، مدفوعين - حيناً - بمصالحهم وحيناً آخر بمجرد الجهل . بصواب هذا السلوك وقل الموظفين المصريين - من صانع الاحتلال - دالين على ابتزاز الفلاحين عديني الحول ، وشر بينهم قول مأثور مفاد : إنهم مها قرشت البصاة ، فانه بطل بوسع الرجل الشاطر دالسا أن يفشها مرة أخرى ، وهو قول يكشف عن روح الاستغلال عديم الرحمة الذي كان فاشيا بينهم . وكان أكبر ما نسب في معاناة الفلاحين المصريين . من بين التجديدات المعاصرة - حرم قننة السويس عن طريق المحرة . وتلاحظ لوسي عمارة : إن كل إنسان هنا يستعصر الممنعت على المصريين . إن وجود أربعين

الف رجل يعملون - بصفة دائمة - في حفر قناة السويس - وهم على حافة الموت جوعاً - لا يجيب الفرنسيين في قلوب العرب ، كلكل آثار حفيظتها مسوقت الانجليز المتعجرف وتفرتهم إلى المصريين على أنهم كسالى لا يستجيبون إلا للمصا .

وقد ختم الروائي ميرديث مقدمته لرسائل جورودن التي أسلفنا الإشارة إليها بقوله : « لقد كانت لوسي دف جورودن واحدة من طبقة النساء اللواتي يستطيع رجل عاش صغراً طويلاً أن يقول : إن مثيلاتها لا يلغى المرء بين طوال عمره أكثر من مرة أو مرتين »

### جوجول الحزين :

من الاشارة - نظرة الأبياه والنفاد إلى الروائي والكاتب المسرحي الروسي نيكولاى جوجول ( ١٨٠٩ - ١٨٥٢ ) قد طرأ عليها تغير كبير . فقد كان يعد مجرد كاتب اجتماعي ساخر ، سهل القراءة ، ولكنه الآن في رأي البعض كاتب « حقد ، جسد ، لا يحفل » ، « مجتمع ، غير عقلان » بل يكاد يكون رمزاً للتسريالية . وربما كان أكبر مروج هذا الرأي الأحرر هو فلاديمير نابوكوف في دراسته المسماة « نيكولاى جوجول » ( ١٩٤٤ ) ( انظر - إن شئت - كتاب « النقد الأدبي ودراسة الخديعة » تأليف ستانلي هاين ، ترجمة الدكتورين إحسان عباس وعبد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٨ ج ١ ، ص ٦٣ )

واليوم يصدر كتاب جديد يؤكد الحسب القام من جوجول . إنه كتاب « جوجول : حياته وأعماله » ألفه فيكتور فليشوفسكي ، وترجمه إلى الانجليزية روبرت كرامر ، وصدر عن دار « بيت أوين » للنشر في ٢٤٦ صفحة . وتحت عنوان « جوجول الحزين » نشرت صحيفة « ذا تايمز » البريطانية الصادرة ٢٨ أبريل الماضي عرضاً لهذا الكتاب .

نصل مؤلف الكتاب بين حياة جوجول وأعماله ، فتحدث عن حياته في حوالي تسعين صفحة . ثم راح يلخص أعماله ويشرحها في بقية صفحات الكتاب . وينجح هذا المنهج في معالجة جوجول . ذلك أن رواياته لا تتصل اتصالاً مباشراً بأسفاره . وإذا غضضنا النظر عن هذه الأسفار ، فسنجد أنه ليس في حياته الخارجة إلى العامة شيء كثير يستحق الذكر . إن درامته الشخصية تتصل بعقله وروحه . وقد ظل طوال حياته معذباً من قداخل : فهو غير واثق من قدراته ، يتعب لقضاء الآخرين ، يبطل التسلل في صحته ، ويتعرض لانهيارات عصبية

: ولحق أن رحلاته المستمرة إلى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا كانت شكلاً واضحاً من أشكال تخفيف توتراته النفسية . كان يزداد انطلاقاً في الكتابة عندما يكون في حالة حركة . ومع ذلك لا يتمكن في نهاية الأمر من التغلب على الثاني الأكثر طموحاً ودينية من قنوطه ، وذلك فيما كيه في الجزء الثاني الأكثر طموحاً ودينية من رواية « نفوس ميتة » ( نقلت إلى العربية في سلسلة « الألف كتاب » الأولى ) . ولا يسق إلا القليل من شذرات من بعض المسودات الأولى من مخطوطاته التي عمرها .

وقد أحسن الاستناد شكارييف بجامعة هارفارد الأمريكية ، عرض حياة جوجول وأعماله طابع الكتابة المغمي عليها ما





## أنماط الرواية

تأليف : جيمس هوثورن  
ترجمة : د. عبد الله البهاج

التصنع : ان بطلات رواية (كلاريسا) لريجاردسن ، مثلا تغتن وتجنس داخل غرف مغلقة بانتظام مقلق ، وعندما يتمكن من الالتقاء بأحبائهن فإن على ريجاردسن ان يرتب الأمور بطريقة ما كي يستطيع شخص آخر أن يكتب رسالة عن ذلك الملقاه .

وان كانت رواية الرسائل « الصرة » شيئا نادرا بعد القرن الثامن عشر وبالرغم من أنها تظهر من فترة لأخرى حتى الآن ، فإن هذا الشكل الروائي قد علم الروائيين كم يمكن للرسائل أن تكون مفيدة بوصفها عنصرا من عناصر السرد في الرواية . ومن الأمثلة الواضحة على ذلك رسالة إيزابيل الطويلة من زوجها هيكليف في رواية أميل برنون . (مرشحات ويلزنج ) ( ١٨٤٧ ) . ولكن قد يكون أهم شيء تعلمه الروائيون من الآخرون من رواية الرسائل أنه من الحكمة أن لا تقيد الرواية بأسلوب جامد ومضيق في الأسلوب السردى .

أن رواية الشطار في شكلها النموذجي رواية مقطعية ( episodic ) أى أنها تتكون من سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها والمستقلة نسبيا وهي عادة تغفر إلى حبكة وإلى هخصيات متغيرة أو معقدة نسبيا .

هناك نقاش حول مصطلح رواية الشطار ، حول تعريف المصطلح بالمعنى الضيق أو المعنى الواسع . وهكذا يمكن للمرء أن يقول استنادا إلى التعريف الضيق أن هناك عددا صغيرا من الأعمال الإسبانية في القرن السادس عشر التي يمكن حقا أن تسمى روايات الشطار بينما يمكن في تعريف أوسع بكثير من أن يقال أن هناك عناصر شطارية في رواية حديثة مثل رواية ( هيم المحفوظ ) لتكنيس أميس .

### رواية الرسائل

( The Epistolary Novel )

رواية الرسائل كما هو واضح من العنوان رواية تحكى عن طريق الرسائل المتبادلة بين شخصياتها المختلفة . ولقد ازدهر هذا النمط الروائي في القرن الثامن عشر حيث رواية ( باميللا ) ( ١٧٤٠ ) ، ورواية نوبيس . . سموليت ، ( همر كليكر ) ( ١٧٧١ ) ورواية نال بيرف ، ( ايفلينيا ) ( ١٩٧٨ ) ، تعبر عن روائع روايات الرسائل .

والرواية التي تتروى بصورة تلة عن طريق الرسائل قد تصنع شيئا جامدا صعب الاستعمال . فالشخصيات تبقى معزولة عن بعضها مما يخلق أحيانا تنوعا من

يمكن تصنيف الروايات على أسس تاريخية أو فنية ، كما يتجه عمليا هذان النوعان من التصنيف إلى التداخل لأن الأنماط الروائية المعينة لها خصائص الازدهار ضمن حدود تاريخية واضحة . وفيها لا تقدم قائمة بالأنماط الروائية الأكثر شيوعا مع بعض التفسير والمناقشة للمصطلحات المستعملة في وصف هذه الأنماط .

إن هذه التصنيفات يجب أن تستخدم بوصفها دليلا لا قيودا لأن لكل رواية شيئا خلاصا وفريدا .

### رواية الشطار

( The picaresque Novel )

إن كلمة ( picaresque ) تعني « الشاطر » أو « السوفد » بالأسبانية وان رواية الشطار تستند على موروث أسباني في السرد يعود إلى القرن السادس عشر ، فالشاطر عادة وفدا ذكيا يتعاش على دمهائه وقدرته على الاحتيال . ولقد اقترح النقاد مؤخرا في تفسير الخاصية الرئيسية للشاطر أنه قاصر متعرف بخلاف القوانين الأخلاقية والمهنية وأن تصرفاته معادية للمجتمع دون أن تكون أثممة كليا . ويعيش الشاطر اعتياديا عن طريق التسول أو السرقات البسيطة وهو يسخر عادة من العواطف الرقيقة ، كما يقوم عن طريق انتقادات هجائية ذكية بالتهيك في أكثر المعتقدات والمبادئ الراسخة ، كما أن النقاد يربطون بروز الشاطر بإحياء العالم الانطاعى .

### الرواية التاريخية

الرواية التاريخية تضع أحداثها وشخصياتها ضمن إطار تاريخي محدد ويمكن لها أن تحتوى شخصيات حقيقية جنبا إلى جنب مع شخصيات خيالية . ولأبرز نماذجها تتميز الرواية التاريخية بوصف تفصيلي مقنع للأخلاق والمؤسسات والممارات والمساعد السائدة في العصر الذي تختاره . وهي تحاول أن تخلق إحساسا بالأمانة التاريخية .

أما في أشكالها الحديثة الأكثر شعبية ، وه ابتداءً ، فإن هذا الشكل يقدم من نبد الأمانة التاريخية والتصوير الصادق ويمنح إلى الخيال والوهم .



١٨٥٠) ورواية جيمس جويس ، ( صورة الفنان في شبابه ) (١٩١٦) .

ان هذا النمط الروائي يشير بوضوح اهتمام الكاتب الذي يريد أن يصف العلاقة القريبة بين التأثيرات المبكرة والتطور اللاحق للشخصية .

### الرواية المتقنة

The roman acle Novel with a Key

ان الرواية المتقنة هي ذلك النوع من الروايات الذي يمكن قنعه عندما يعطى المرء المفتاح الصحيح أي أن الرواية تشير إلى أشخاص وأماكن وأحداث واقعية ولكن بشكل متكرر بحيث عندما يدرك المرء حقيقة الموضوع تصبح جميع الاشارات المخفية واضحة لديه . وقد كتب توماس لوف بيبوك عدة روايات لكافية في بداية القرن التاسع عشر كانت تحتوي صوراً من السهل التعرف على شخصياتها .

### الرواية المتحيزة

الرواية المتحيزة تستند إلى فكرة معينة وتحيزاً إليها . وهي رواية مهتمة ببصا اصلاح الاجتماعي أو تصحيح إجحاف أو ظلم معين . وفي جوهر هذا النمط فكرة مبسطة بسيطة وغير معقدة عادة . ان الرواية هاريت بيچر ستوا ( كوخ العلم توم ) (١٨٥٢) ، البنية حول المصوم على نظام العبودية في الولايات المتحدة مثال كلاسيكي لذلك النوع .

### الرواية لسوداء / الرواية القوطية .

ان المصطلح الأكثر شيوعاً في الانجليزية هو الرواية القوطية وهو يصف نمطاً روائياً ابتداء مع رواية هوراس والبول ، و قلعة أورنتاتو ( ١٧٩٤ ) . ولقد كان والبول مثلاً تأثيراً كبيراً إيجابياً الاهتمام بالقوطي الذي بدأ في



جيمس جويس

ان كتابات جونثان سويتس الهجالية - خاصة كتابه ( رحلات جيلفر ) ( ١٧٢٦ ) - نقاط تطور كبيرة بالنسبة للفن الروائي دون أن تكون هي نفسها أعمالاً روائية حقا .

أن الكتاب الهجائي يحكم اهتماماته بهدف إلى التركيز على ما يريد أن يجابه أكثر من خلق الشخصيات أو تصوير الأوضاع والأحداث بحد ذاتها .

ولكن يمكن للروائي أن يدخل عناصر هجائية في روايته التي لا تصبح نتيجة لذلك ما يمكن أن يسقط عليه اسم « الرواية الهجائية » . فعنلا رواية ا . م . فورستر ، ( نهاية هارود ) ، ليست رواية هجائية ولكنها تتضمن نزعة هجائية واضحة في معالجتها لمدة شخصيات .

### رواية التكوين أو التنوير The bildungsroman Novel of formation or Education.

ان المصطلح الألماني ( bildung ) الانجليزية الآن كي يصف ذلك النوع من الروايات التي تركز اهتمامها بتطور شخصية واحدة من زمن الشباب المبكر إلى نوع من النضج ويمكن اطلاق هذا المصطلح على رواية ديكست ( ديفيد كوبر فيلد ١٨٤٩ -

### الرواية المحلية

تتضمن السرواية المحلية اهتماماً مركزاً ببيئة منطقة جغرافية محددة معينة . والسائد أن تكون هذه المنطقة ريفية وليست مدنية . وكثيراً ما يكتب الروائي المحلي عدداً من الكتب المتعلقة بالمنطقة أو المقاطعة نفسها . كسا في مقاطعة ( ويسكي ) في روايات توماس هاردي أو مقاطعة ( يوكاتانافا ) في أعمال وليم فوكرز . وكثيراً ما يعتمد اطلاقنا مصطلح « الروائي المحلي » على روائي معين على نظرنا إليه وتقديرنا لمكانته الأدبية .

### الرواية الهجائية

لا يشترط في الهجاء أن يكتب نراً أو أن يكون خياليا بالرغم من أن هناك احساساً بأن المبالغة التي يعتمد عليها الهجاء عادة لا بد أن تتضمن جانباً من الخيال . هناك مبرورث هجائي مستقل عن الرواية ينحدر إلى أقدم العصور وله تأثيرات كبيرة على الرواية ان الهجاء هجوم على الرذائل والحقائق سواء في الأفراد أو في المجتمعات أو جماعات كاملة - وأدواته هي السخرية ، والمبالغة والاحتقار .

أواخر القرن الثامن عشر والذي كان عهداً لبعض جوانب الرومانسية خاصة تلك التي تظهر ميلاً نحو الأشياء الوحشية والسحرية والرمزية التي كانت كلها مرتبطة في الأدمان داتها بالقرن الوسطي . لقد قدمت الرواية القوطية شخصيات نموذجية ومواقف ومشاهد لا تزال تستعمل في أفلام الرعب الحديثة : أماكن كئيبة من القرون الوسطى والقلاع القديمة والمجرات السرية والممرات التي يحكمها نبيل شرير يتعذب من سردين ، إضافة إلى كمية من عنصر الخوارق .

### الرواية النهر

(The reman Fleuve)

يشير هذا المصطلح إلى سلسلة من الروايات المتتالية التي يمكن قراءها واعطاها حق قدرها كل على حدة ولكنها في الوقت نفسه تعالج شخصيات أو أحداثاً مشتركة مشكلة بذلك سلسلة تكمل فيها كل رواية الأخرى وقد تكون روايات بلزلك ، ( الكوميديا الإنسانية ) أشهر مثال على الرواية النهر كما أن روايات النون باول ( رقص على موسيقى الزمن ) ١٩٥١ - ( ١٩٧٥ ) مثال أقرب عليها .

### روايات الخيال العلمي

science Fiction

روايات الخيال العلمي جنس أدبي مزدهر جداً ولا يزال في قيد التطور ولهذا فمن الصعب تعريفه . أن بعض التعاريف تربط هذا النمط الروائي بالأدب الخيالي ( Fantastic literature ) والآخرين مرتبطان ببعضهما بصورة واضحة ولكن بيتنا يوحى الأدب الخيالي عادة بالاحتمالات القوية المحركة ، فإن روايات الخيال العلمي لا حاجة لها بذلك . بيتنا تتميز بروايات الخيال العلمي بمشاهد تتضمن السفر بين الكواكب والتكنولوجيا المتطورة وهي عادة تصف إطار المستقبل . ومقارنة مع الأدب الخيالي كرن

أحداثها ومشاهدتها من الممكن غالباً تصويرها بالرمز من أنها غير حقيقية . كثيراً ما يعطى لقب روايات الخيال العلمي إلى فيرن ديه . ج ويلز بصورة مشتركة .

### الرواية الجديدة

The nouveau roman new novel

الرواية الجديدة تطور حديث نسبياً نشأ للمرة الأولى في فرنسا تنهوه فيه التقاليد الروائية المتبعة ويخسر منها من قصد وذلك من أجل إرباك القارئ وتحقير تأثير من نوع آخر . وهي بذلك يمكن اعتبارها شكلاً جديداً ومتطرفاً من أشكال الحداثة . ومن أشهر المدعاة الفرنسيين إلى الرواية الجديدة آلان روب جرييه ، وميخيل بوتور ، وناتالي ساروت .

### ما وراء الرواية

Meta Fiction

رواية ما وراء الرواية هي حرفياً رواية عن الرواية وتعني عادة ذلك النوع من الرواية أو القصة القصيرة التي تحطم عن قصد الأوهام الروائية وتعلق مباشرة على الطبيعة الخيالية للرواية وعملية الخلق والتصميم الروائيين ، والأب الأكبر لهذا النوع في الأدب الانجليزي هو لورنس ستيرن .

### الرواية الحقيقية - الخيالية

Faction

يأتى هذا المصطلح من الكاتب الأمريكى ترومان كايوت وهي كلمة منحوتة من كلمتين الحقيقية والخيال ( Fact Fiction ) ونشير إلى الروايات المماثلة لرواياته

( بيدون رحمة ) (١٩٦٦) فى هذا العمل تستخدم أساليب هي روائية بصورة رئيسية من أجل إحياء أهداف تاريخية حقيقية أمام القارئ . ويشير المصطلح إلى الأعمال التي تقع على الحدود بين الحقيقة والخيال والتي يصعب إهتمامها على أحداث أو أشخاص حقيقيين ولكنها تستعمل التفاصيل الخيالية من أجل تمييز عناصر التشويق والقدرة على تصوير الواقع .

### الواقعية والحداثة

(Realism & Modernism)

الواقعية والحداثة مصطلحان يشيران إلى ما هو أوسع من نمط الرواية أو القصة القصيرة . ويلزم كلا المصطلحين التقيد الناتج من أنها يشيران إلى حقب الأدب التاريخيتين ويصفان في الوقت نفسه اتجاهات أدبية غير مقيدة بالتاريخ أو تظهر عبر الحقب التاريخية المعينة

أن مصطلح الواقعية وكثيراً ما يتضمن أن الفنان قد حاول أن يقوم بنظرة أوسع وأشمل للحياة الاجتماعية في عمله وأنه قد مد هذه النظرة كي تشمل الحياة الساطعة ومحارب السنين لا يعتبرون جديرين بالتصوير الفنى من قبل الفنانين الآخرين .

إضافة إلى هذا يشير المصطلح بصورة محددة إلى حركة معينة بدأت في فرنسا في الفترة الأولى من القرن التاسع عشر وازدهرت في النصف الثاني منه ، وإن أسماه الروائيين الكبار المتفعل بهذه الحركة هي بلزاك وستندال وزولا . ولقد بذل هؤلاء الكتاب جهوداً كبيرة لتأكيد من أن التفاصيل الحقيقية لأعمالهم كانت صحيحة أي أنه كان من الممكن التأكيد منها بالمعومة إلى العالم الخارجي وعن طريقتي التحقيقات التجريبية . ويشير هذا المصطلح في الوقت نفسه إلى منهج معين في الكتابة .

الحداثة مصطلح لم يبدأ استخدامه بصورة عامة إلا منذ حقبة قريبة نسبياً وهو يشير إلى

تلك الأعمال الفنية ( أو تلك المبادئ التي تنف وراء تلك الأعمال ) التي ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر والتي رفضت بصورة حاسمة التقاليد الفنية السائدة في العصر السابق وفي مقدمة هذه التقاليد المرفوضة تلك التقاليد المتعلقة بالواقعية . وبصورة خاصة أن الأعمال الحديثة تتجه نحو الإحساس بالذات ينطبق يختلف حسب الجنس الأن أو الشكل الفنى المعين فهي تذكر القارئ أو المشاهد عن قصد بأنها أعمال فنية بدلاً من أن تسعى إلى أن تكون شبيهة مفتوحة على الواقع .

الرواية الحديثة عادة تركز اهتماماً أكبر بكثير على الحالات والعمليات داخل وعي الشخصية أو الشخصيات الرئيسية من الأحداث العاسمة في العالم الخارجي . وهذا التركيز على الحياة الداخلية قد شجع على تطوير أساليب جديدة في التعبير الروائي .

إذا كان في الإمكان تعريف الحداثة سلبياً عن طريق رفضها للتقاليد والمبادئ الواقعية فإنه يمكن بالمقابل اكتشاف جوانبها الإيجابية في التطور المحفوظ للأساليب الفنية مثل تيار الوعى والمونولوج الداخلي والانجازات الثورية في استخدام التعبير الشعرى في الرواية .

والأسس الفلسفية للحداثة هي غالباً متضمنة وليست صريحة ولكننا نجد أن الرواية الحديثة متشائمة في نبراتها قلقة وغير متأكدة من مقزى أو منطق العالم وتنظر إلى الناس باعتبارهم متزايين ومفترين . أن النتيجة الفلسفية لرفض الرسم المنظورى في الفن والنظرة العلمية لحام معروف يتبع قوانين معينة تظهر آثارها على الرواية في النظرة إلى الواقع وكأنه يفتقد أى منطق موحد .

### الطليعية الأدبية

العدد الثالث والرابع آذار (مارس) سنة ١٩٨٨

## الملف الثانى عن الرواية المصرية المعاصرة

### العدد القادم :



### ● خصوصية الدراسة ●

وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله و الاسلاميه والروحيه في ادب نجيب محفوظ ، أمام هذه الخصوصيه لى الدراسة ومنذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٧٢ قد أثار بعض الجدل بسبب أن صدرت عشرات الدراسات التي تناولت نجيب ككاتب ساذى ، كيف يأتى من يتحدث عنه ككاتب إسلامى ، ولهذا أيضا حفلت دراسته بصفحات عديدة يدافع فيها عن وجهات نظره ، بل ويتخذ جانب المجمع الضارى أحيانا كثيرة على طيره من النقاد وإذا بنا نجده نالقا يدافع عن نفسه ، وتالفا بشرح ويشرح نفسه ، ونحن لنمس تلك من بداية كتابه لى طبعته الأخيرة ( ١٩٧٨ ) فى مقدمه المقدمة ، ثم فى الخلف فصول فى المقدمة ، ويفغر له كل ذلك أنه استاذ جامعى متخصص مهمته الأساسية التعليم والشرح والمناقشة والتفسير .

### ● نجيب محفوظ نفسه

#### ● ينفى

والدكتور محمد حسن عبد الله فى موضوع الدفاع عن موضوع كتابه والتأكيد على الاتجاه الروحى والاسلامى فى ادب نجيب محفوظ من خلال رساله لهذا الاتجاه فى أعماله ، يسجل نص رسالة بحث بها نجيب محفوظ نفسه يقول فيها عن الكتاب :

وأشهد بأنه جديد فى نظرتى ومبتكر فى رؤياه ودليل قاطع على استقلال فكرهم وسيمو هدكهم ، ولم أجد تناقضا بين أحكامكم وبين نفسى قلبى ولعل

## الاسلاميه والروحيه فى ادب نجيب محفوظ

تأليف : الدكتور محمد حسن عبد الله  
عرض : عبد المجيد شكرى

الأكاديمية الصبورة الثانية الجادة جانباً له خصوصيته فى ادب نجيب محفوظ ، وهى الجوانب الروحيه والدينيه التي رهاها تبرز فى إبداعات نجيب محفوظ فى مختلف مراحل حياته الأدبيه والفكرية ، والنقاد الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله منذ البداية يعطى إيضاحاً لحقيقته هو نفسه ويدافع عن اتجاهه إلى هذه الدرأيه ويبحث عن الثغرات التي قد يأتى منها إنكار جهده وفضل السبق له ، فهو منذ البداية يعلم أن تناول ظاهرة جزئية وصرها عن الرؤية أو الخريطة الشاملة لإبداع أدب مثل قصورا مميا لكنه يرى أن هذا لا يمنع الناقد من أن يجتاز جانباً يؤثره بالخصوصية طالما أنه لا يتخلى عن دوره الأساسى فى الكشف عن جماليات وقيم العمل الفني فمثل مثل الطبيب أسام ضرورات العلاج أو التعريف يتحدث عن الجهاز المعصى أو التنفسى ...

نجيب محفوظ كاتب مبدع والى ، أثرى حياتنا الأدبيه والفكرية بشهد عظمه على مدى سنوات طويلة ، ولا يزال يثرى حياتنا بالزبد ، وقد تناول عشرات النقاد والمفكرين أعمال نجيب محفوظ بحثا ودراسة وتحليل ، وكانت ولا تزال تلك الأعمال موضوعاً مفضلاً لدى العديد من الباحثين فى رسائلهم الجامعية ودراساتهم الأكاديمية ، وصدرت عنه وعن أعماله العديد من الكتب فى لغات عديدة ، وكان من الطبيعي أن تتنوع تلك الدراسات وأن تختلف الآراء حول كاتب وأدبى فى مثل حجم ومكانة نجيب محفوظ ، وإذا كان لنا أن نسجل فضل السبق لواحدة من الدراسات التي صدرت عن نجيب محفوظ ، فلنا نضع كتاب و الاسلاميه والروحيه فى ادب نجيب محفوظ ، للأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله فى مكان الصدارة والذى تناول لى دراسته

الاضطراب الناطقي من قراءة أبي أحيانا مصدره أن لقي يجمع بين التطلع واليمان بالعلم والإشارة للاشتراكية ، ومحاربة الجميع بين الله والاشتراكية مشار للظن بسلاخاد عند قوم ، وبالمحافظة عند آخرين ، وظلما هجيت من أن تتخذ الفلسفة الشيوعية ديناً ، إذ أتني بصفي تلميذا للفلسفة : أعلم أنها أنية تتجدد مع تطور الزمن ولا تصلح للمباداة على الإطلاق ، أما ما يثير إعجابي في الشيوعية فهو عدالتها الاجتماعية المطلقة والتي تطبق في روسيا نفسها ألا وهي « كل كل من قدر طاقته ولكل من قدر حاجته » فهو أساس كامل في المعاملة الإنسانية يعمل من البشرية أسرة سامة ، ولكن أي ضرورة تشوب لكي أؤمن بذلك أن أؤمن قبل بالانصير المادى أو بإنكار الله .

لقد آسرت أن أورد نص ما جاء في كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله من رسالة نجيب محفوظ كامسلا ، صحيح أن الدكتور محمد حسن عبد الله يؤكد أنه لم يقصد بدراسة إثبات أن نجيب محفوظ كاتب إسلامي ، إنما هو يسجل ظاهرة في أدب الكاتب الكبير ، يسجل الاتجاه الإسلامي والاتجاه الروحي في أدبه ، لكننا نرى أن في رسالة نجيب محفوظ نفسه إنكاراً ضمناً لمحاولة إثبات وجود أي علاقة بين أيمه وبين الفكر الديني أو الإسلامي لكنه يقنع من نفسه أنه كاتب ملحد فهو يؤمن بوجود الله مثلاً هو يؤمن بالعلم ومثلاً هو يؤمن بسلاخادكية مثلاً هو معجب بمهرو بالشيوعية في عدالتها الاجتماعية المطلقة ، من كل حل قدر طاقته ولكل من قدر حاجته ، لكنه يرفض اتخاذ الشيوعية ذاتها ديناً أي يرفض فكرة الأخاد مثلاً يرفض التعبير المادي للتاريخ ، وهكذا يقنع نجيب محفوظ من نفسه أي اتجاه نحو الفكر الإسلامي أو أي اتجاه روعي وهو الاشتراكية المهور بمبدأ الفكرة الاشتراكية المهور بجمل من البشرية أسرة سامة ولا تمي كلماته « لو جد تناقضاً

بين أحكامكم وبين نفي قلبي » أنه يؤيد النصير الذي يربط بين أدبه وبين الروحية والإسلامية ، فما نفي قلبه إلا إيمانه المجرى بوجوده الله أو لعله طيقا فكره الفلسفي مجرد إيمان بوجود علة أول .

ولعل الدكتور محمد حسن عبد الله يوافقني على بعض ما ذكرته من تفسير وتحليل لرسالة نجيب محفوظ ، بدليل أنه عاد ليقول بصدور رسالة نجيب محفوظ نفسه :

« إن العمل الأهم ملك لصاحبه طلالاً كان في رصانته الخاصة ، فإذا ما نشره على جمهوره فقد انقسم هذا العمل الإبداعي من صاحبه انقسام الوليد من أمه وصار حقيقة موضوعية للتألف أن يرى فيها بصيرته الناقلة ما يرى ، سواء وافق نصير المؤلف أو خالفه .

## ● المرحلة التاريخية الرومانسية ●

يقسم الدكتور محمد حسن عبد الله أدب نجيب محفوظ إلى مراحل متتابعة أورد لكل مرحلة فيها دراسة مستقلة حاولا بكل جهد تتبع وروصد ما يراه الاتجاهات روحية وإسلامية في كل مرحلة حتى في المرحلة الأولى التاريخية التي أثمرت ثلاثة أعمال استلهم فيهم التاريخ الفروع . . . حيث الأستاذ (١٩٣٩) ثم رادويس (١٩٤٣) ثم كشاف طبيعة (١٩٤٤) .

والدكتور محمد حسن عبد الله يرصد لنجيب محفوظ نزوعه نحو الروحية الدينية مستنداً إلى ثلاث ركائز . . . الأولى أن الحياة المصرية القديمة كانت ذات نزعة روحية شاملة تلك النزعة التي صورت الدنيا على أنها مجاز إلى الآخرة ، والركيزة الثانية أن مجرد الالتفات إلى التاريخ هو اتجاه روعي ، فمنسما يؤثر كتاب ما اختيار موضوعه من أحداث الماضي الصحيح فإن القدسية والإكبار والتعجيل هي الملام التي غالباً ما تتزاحم كتشف من

نظريه إلى هذا الماضي . أما الركيزة الثالثة فتتمثل في المرحلة السنية التي كان يمر بها نجيب محفوظ فقد كانت في مقتبل العمر وقلبه ملء بالظنون والأمل وعقله متعلق بمثلثات الحلق والسلوك ، وأنه كان مبهوراً بما انهر به العالم أجمع حين اكتشفت مقبرة توت عنخ آمون ( اكتشفت مقبرة توت أمث مثالي بهضة عظيمة على ذات الأسس الروحية التي قامت عليها الحضارة المصرية من قبل فالرواية الأولى « حيث الأندار » يقول عنها الدكتور محمد حسن عبد الله « إنها ذات أساس تاريخي ديني لا يمكن إغفاله » بل هو يربط بينها وبين قصة موسى وفروعون كما وردت في القرآن الكريم ثم ينتسج بعض كلمات وعبارات جاءت في سياق الرواية توضح في رأيه أن نجيب محفوظ يصدر من معجم لغوي إسلامي ، فهو يفضل كلمة « الصحابة » على كلمة « الحاشية » [ ضحك ] الملك « واتسم الصحابة » [ وحواري من حواري فروعون ] بل بلدب الدكتور محمد حسن عبد الله بعيداً يقول :

« إنه يملك يصدر من معجم لغوي إسلامي هو طبيعته مبصر من السروح والعقيدة الإسلامية فضلاً عن أنه هو علاقة الحاكم بشعبه ، فالملك - الملك عولفو - لم يكن متعلقاً في الرواية . . . لقد تصوره نجيب محفوظ في أمثل صورة إسلامية تمير من التعاطف والتسلازج والتوحيد بين الجميع .

بل هو يذهب أيضاً إلى بعيد يحاول إستخراج تصور إسلامي لقوم القدر .

أما رواية « رادويس » فقد حاول الدكتور محمد حسن عبد الله جاعداً أن تلمس فيها نزوعاً نحو الروحية والإسلامية فالرواية تقوم أساساً على الصراع الكهنة وندوة الصراع بين رئيس الكهنة وفروعون واستغلال علاقة فروعون بالغانية رادويس في الرواية بينه وبين شبيهه ومع ذلك فهو يرى بعض السموضات الروحية متمثلة في قصة الحب بين فروعون والغانية فهو يقول :

« إن الجزء الروحي والنفسى للغبي في التجسيرة المسافرة يسهم بنسب كبير في تكوينها .

أما الرواية الثالثة « كشاف طيبة » وتتداول بطولاً أحسن وطرد المهكسوس الغزاة . . . لقد حاول الدكتور محمد حسن عبد الله جاعداً أيضاً استخلاص جوانب روحية وإسلامية في تأنيها فيخرج بنا إلى الربط بين الثورة ضد المهكسوس وبين الدين فهو يقول :

« والثورة التحريرية ترتكز على الدين وتطلق من مبدأ آمون ليبارك كهنة به إلى إن الملك القائد يدعو إيان المعركة بدعاه النبي عليه السلام في يلد مع تغيير بسيط يقتضيه اختلاف العصر دون الموقف ، يقول : ليأ الرب الجود الضي لنا بالغلبة على هذه الصعبة » ، والناصر أبناك المؤمنين ، فلئن تحفظ اليوم لن يذكر اسمك في شواك الكرم ، وتلق أبواب مبيدك المظهر .

والحقيقة أن اتجاه نجيب محفوظ إلى التاريخ الفروعون في تلك المرحلة من حياته لم تكن انبهاراً بالقرهونية التي صاحبت اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون التي اكتشفت في مرحلة سابقة ١٩٣٣ لكها النزعة القومية التي سادت العالم في تلك الفترة والتي بلغت ذروتها في ألمانيا النازية ( ألمانيا فوق الجميع ) وفي إيطاليا الفاشيستية أسبانيا فرانكو وفي

تركيا الفتلة أو مصر أيضا حيث مصر الفتاة وشعار مصر فوق الجميع فقد كان الاتجاه انهماجا قويا عالميا وانجماها قويا لفرعوتيا في مصر كان يؤججه وجود الاستعمار البريطاني .

## ● مرحلة الواقعية الاجتماعية ●

وعندما ينتقل الدكتور محمد حسن عبد الله وهو يرصد الاتجاه الروحي والاسلامي في ابداعات نجيب محفوظ إلى المرحلة التالية التي تسود فيها النزعة الاجتماعية أو المرحلة الاجتماعية والتي تشمل روايات القاهرة الجبلية - خان الخليل - زقاق المدق - بداية وهابية وتنتهي بالثلاثية بين القصرين والسكرية ولقصر الشوق . ونحن نلمس هنا كيف أن الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله وقد وجد أن أحد أعمال نجيب محفوظ خان الخليل - خالية قلما من أي نزعة روحية أو دينية اسلامية اهم العمل يضعف التوتر ويحبط الجبروت واهم نجيب محفوظ بأنه اكثف يرصد الواقع والمرضى للمجره بجانب واحد من كل فكرة فنية فهو يترك أحمد راشد المحاسني يسير بعرض أفكاره :

١ - لا حكمة في الماضي ، لو وجدت في الماضي حكمة حقيقة لما صار ماضيا قط . إن العلماء الحاصرين يملكون ما في الليرة من عناصر ، وما وراء علمنا الشمس من ملايين العوالم ، فأي الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل وبين أديتنا أسئلة يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلا ، لا حق ، التصلب بالعلم للمكائيف الخبيث ، لا للاستغراق في تأملاته ولكن التصريح للنفس من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقذتنا من الوثنية ينبغي أن نقتلنا العلم من الديانات .

## ● الإنعثة الناقصة ●

والناقد الدكتور محمد حسن عبد الله يرفض تماما أن يترك

نجيب محفوظ مثل هذه الشخصية تسود العمل دون وجود معادل موضوعي لها يناقش أراءها ويتصدى لحظرة هذه الأفكار ليقول :

— إن اختطافه وإشارة اعتراضه من طريقة قد تسوق للفرار، إلى الليل إلى إختيار آرائه مغلطات من الصعب الاعتراض عليها . بل إننا نجده يتقن شخصية واحد حاكف ، الذي قد يراه البعض مثلا لليمين لكنه في رأيه ليس اليمين وليس الاتجاه اليساري ولا يصلح لمحاوره المعنوي المحدد .

أما رواية زقاق المدق فهي في رأي الدكتور محمد حسن عبد الله قد أبرزت النعثة الناقصة التي اقتضتها في خان الخليل ، فتحلق التظليل وضباب الأحلام المظلمة والقلوب الخظيرة التي كانت في الخان تضي على حواشيها دون تعجب ، فلقيد ورضوان الحسني ، يمثل اللمسة الروحية في ثياب اللوحة الخائبة المصرفة وكللك الشيخ درويش وإن اختلفت عنه اختلافا يينا وإن استأثر بالعبير الرمزي عن أصمات زقاق ، أما شخصية ورضوان الحسني ، فهي كسا يقول ناقدنا مؤلف الكتاب هي النموذج الآخر للامان .

## ● ألوان عسيلة من السلوك الانساني ●

وإذا انتقلنا إلى رواية والمرايا ، ذات الحسب وحسين شخصية لخصها الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله تحت عنوان وتسمت للجنم ، فيها السلم والمركسي والانهازي والثوري والمجنون بخصاصة الغرب والفضائل والمتمزل وغيرهم ، وتجد تحت كل نوع من هذه الأنواع أصمات في مختلفه الآراء والطبقات والثقافات والأطوار ، وقد أتبع ذلك القرصة كاملة للمؤلف لكي يعنى في رصده للظاهرة الروحية والاسلامية في أدب نجيب محفوظ حيث تجد شخصيات الدكتور ابراهيم علل

ورضا حله وزهران حسونة وزهير كمل وطلطاي اسماعيل وخيس فوزي وجيد الوهاب اسماعيل ، وهؤلاء يقول عنهم د. محمد حسن عبد الله :

— وهذه الشخصيات مثل أنوعا من الطيف كما تشمل أنوعا من العلاقة بالاسلام والتصور له ، بعضها الخلق بدعما وعقيلة ، وبعضها تصوره نوعا من الصلاح النفسى لما لاقى من قسوة الحياة ، فاحسنى به من الابيار ، وحوله إلى تصور خاص ، يطغى ثب عليه وبعضها تحول عنه إلى عقيدة أخرى ، بعضها عاش في خدمته وبعضها جعل من الدين وسيلة لأمره ، وهذا ما قصدهنا بالاشارة إلى التكامل من خلال التنوع والتضاد .

ومع ذلك فهو يقول أيضا : — إن الكاتب أراد عبر هذه التماثل العسيلة الاسلامية وغيرها من أن يسوق أنموذج السلوك الانساني والمعتقد والأفكار في مجتمعه في مرحلة التي نحن نعيش نصف قرن وهذا ما يشعنا بالنموذج الفني الذي كان ينبغي أن يأخذ مكانه بين التماثل الانساني ، أنه للسلم المستبر الاجمالي ، بل هو يذهب إلى حد جعل المرايا عتيبة من أزمة السنين عند الشباب والصبوة الجبلية التي تحول إعادة الروح في الأمة يمت فيها الدينية .

## ● روايات أزمة المثقفين ●

لقد بدأ الدكتور محمد حسن عبد الله جهدا متواصلا دؤوبا من أجل إبراز فكرته وتبني الاتجاه الروحي الاسلامي في أدب نجيب محفوظ محلا لكافة شخصيات رواياته باحسا متباها من يمكن اعتبارهم شخصيات اسلامية ، ومن القضايا الدينية والقيم الروحية التي قد يجدها واضحة أتم الوضوح أو غائبة في ثنايا الرمز أو عبارة من خلال الأحداث وقد تبع ناقدنا ذلك أيضا في مجموعة الروايات التي

وصفها بأنها الروايات التي عاجلت أزمة المثقفين وهي .. الحسن والكلاب - السمان والحريف - الشاذ - ثرثرة فوق النيل - ميرامار . وهي أزمة في رأيه أزمة روحية في صميمها أخلاقية في مظهرها ، تمركها النضج بين العقيدة والعمل وهو يردد عبارات : أليس ركني ، العواصة - ثرثرة فوق النيل - فقد ظهر له حوث يوتس بين أوجام النيل .. يتينا جلس - عاصم وجدي ، في مدخل الشيشون - ميرامار - تحت شمال المعراء وأتسه الستمر بتلاوة سورة الرحمن .

## ● روايات الرؤية الشاملة لسانسان والقصص القصيرة ●

أما مجموعة الروايات التي اسمها روايات الرؤية الشاملة للانسان ... ( الطريق ) - قلب الليل - أولاد حارتنا - ملحمة الحرايش - فالانجاء الروحي والاسلامي لها واضح قلما في رأي د. محمد حسن عبد الله فالأولاد حارتنا على سبيل المثال قد اجتمعت على مصادر أساسية هي القرآن الكريم في ملحمة الحرايش كان نجيب محفوظ يؤرخ للمعاصري والشورة الاسلامية التي قادها محمد ﷺ أو يقدم تصورا لحركة المستقبل أو ما ينبغي أن يكون .

وفي نفس الوقت فإن ناقدنا د. محمد حسن عبد الله لا يتجاهل قصص نجيب محفوظ القصيرة في دراسته فهي لم تبعد عن دائرة المصوم التي تشغل بال نجيب محفوظ وهما يقول :

## ● كلمة أخيرة ●

إن الناقد د. محمد حسن عبد الله في كتابه الاسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ قد بدأنا

جهداً كبيراً في محاولته إلهامه لتتبع الجوانب الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ وقد جاء كتابه ترصد هذا الاتجاه في أدب كاتبنا الكبير ولم يكن الأمر سهلاً ليسو لأن نجيب محفوظ لم يكن في يوم من الأيام كاتباً إسلامياً لكنه حاول أن يربط بين بعض الأفكار التي تحملها شخصيات بعضها في روايات نجيب محفوظ وبين ما جاء في القرآن الكريم أحياناً وبين ما جاء في التاريخ الإسلامي أحياناً أخرى ، وفي الفكر الإسلامي بصفة عامة ، بل لقد ذهب إلى حد أن يجعل مجرد استلزام التاريخ الفرسوني والحضارة الفرسونية دليلاً لاتجاه نحو الروحية والدينية لأن الحضارة الفرسونية حضارة ركبها الأساسية هي الدين ، ود. محمد حسن عبد الله قد نجح في تقديم نقد موضوعي تحليلي دقيق رشيد لمفهوم أعمال نجيب محفوظ ورصد بعض مصادر إلهاماته لكنه لم يستطع إثبات وجود الاتجاه الإسلامي والروحي وجوداً أصيلاً في أدب نجيب محفوظ ، إن نجيب محفوظ قد بنى جده الأذن والفكر كمتفكر تأثر بنحو بشدة نحو اليسار يسمى كما يقول إلى د. محمد حسن الضمير وتغيير الواقع والحث على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه ، ولعل د. محمد حسن عبد الله يفتأهاته الروحية والإسلامية قد أراه كسب نجيب محفوظ وهو بكل هذا الضمير والمجد إلى جانب التفكير الإسلامي وأن يتزعمه من جانب اليسار بكل ما يحمله من دلالات وقد مضى في تلك المحاولة إلى أقصى مدى حين تصدى لعدد كبير من النقاد يفتند أنهم يعمل بشدة عليهم بينما نجيب محفوظ نفسه يؤكد بسارته وإيمانه المطلق بالانتماء الروحية والعاجية الكبير بما في الشيوعية من عدالة اجتماعية معلقة تجعل في البشرية أسرة سامية ، وإن كان يرفض فكرة الألفاظ والتخاذ الشيوعية ديناً يرفض التفسير للمادى التاريخي .

## الانتماء والمعاناة في الرواية العربية ١٩٠٠ ، ١٩٧٠

بقلم : راؤول مكاربوس  
ترجمة : محمود قاسم

ينعكس على الصفحات أربون السطور من خلال ما يكتبه الرواة . والروائيون الذين هم بلا شك أبطال الأكثر شهادة على عصرهم وعلى الوسط الذي يعيشون فيه .

ولنرف أولاً أن الواقع الثقافي ليس موزلاً . ولكنه - تاريخياً - عموماً بالظروف الاجتماعية التي تحيط به . وإذا كانت الرواية الغربية قد ازدهرت في ظل البرجوازية المتنامية . فإن نفس الشيء قد حدث في الشرق العربي . فهذا الأدب مدان لماضي من خلال اللغة التي يتم التعبير بها . والذين النفس الذي تحته اللغة . كما أن الرواية والقصّة القصيرة العربية مدانة ليس فقط الأوربي أو الأمريكي ، بل هناك أيضاً أدب عديدة كالأدب الروسي مثلاً . هناك أذن جوجول ، وتشيكوف ، وميوسان ، ومارك توين ، وجيمس جويس ، وويليام فوكتر وجان بول سارتر وآخرون ممن همسوا - الشيء تلو الشيء - الروائيين وكتاب القصّة القصيرة المكثفة في الفاصرة ويسروا ودمشق وبغداد .

وهذا النوع من الأدب ليس له مرون تقليدي قوي . لكن هذا النمط - من خلال الكتاب الغربيين الكبار الذين أوجدوا تقليداً وهو لا يدع أحداً للتفرد

المختارات التي نقلها هنا في إطار عرض مجموعة من نماذج من الأدب العربي في القرن العشرين تشو ، بصوره أو بأخرى ، بمثابة مقدمة للأدب العربي بصفة عامة . وهي تدخل القارى إلى عالم عمل بتجربة إنسانية فريدة ، وبأشكاله التي تكون متوقفة . فالهفوة بالنسبة للعديد من الغربيين . أن العالم العربي قد ظل دوماً عبارة عن اليوم على الصور الغريبة حول القلب ، والمآذن والعربات الكارو . وما إليها . فضلاً عن السوابت التاريخية الضخمة ، والآبار والأوتوازية ، والانفلاسات السياسية ، والثورات . باختصار هناك تغيير في النظر إلى هذا العالم القليل المألوف بالغرب . كما أن هناك تحديثاً ملموساً يحاول أن يحس الصورة البنية المرفوعة في الغرب . وبدأ الجميع يحس أن هناك تغييراً ، وتطويراً عجزاً . عكست صورة الواقع المعاصر وتأثرت التسلل على مجتمعات الحقيقة . وذلك عكس ما كان يحدث فيها قبل . حيث كان حدس الواقع يتم دون فهم لهويته أو تحديده

لقد تغير وجه العالم العربي أذن ، وتلاشت الصور المشوشة لنصف قرن من الصلصلات الأيديولوجية والتغيرات السياسية وتحولت قبة طراز الحياة . وبكنا أن نطرح إليها الآن بشكل أفضل

الكامل به . فقد تصرف الكاتب العربي مع موارثه كشاعر راسخ . مع الاهتمام بالدافع النفسى البنى بسهولة . الكاتب العالم الذى يحسبه . فوهجة الكاتب لا تقاس ، من ناحية أخرى ، بمدى حساسيته للقرى الحارجية . ولكن بمدى قدرته على تجميعها كما يشرى سويلته الإبداعية . وعبرية اللغة ، ووجوية الموضوع ، واتقاء طليعة مميزة ، وخاصة بكل ما هو ذو شأن في الواقع . رغم سيطرة كل الشكليات كما يبدو في أعمالهم . فيالكتاب العرب يمثلون لنا نموذجاً جيداً لما يسمى بالثورة المحافظة توظيفاً تاماً . وهذه السمات هي التي جعلت الغرب يتخلص من أحكامه المطلقة التي تصرف بها دائماً تجاه الأدباء الشباب الذين يملون من مصادر .

ولا ننسى أن التطور التاريخي الذى استمر - في الغرب ، عبر القرون المختلفة قد ضاع - في الشرق - مع أصداء الريح فيما يتعلق ببعض النزعات الأدبية التي يمكن أن نقترح من المناهج الضخمة grosso modo هؤلاء الذين تابصوا التطور الأدبي الأوربي . وقد عرف عليهم كثيراً أن يفهموا الأمور بمنظور معكوس . فمن السهل جد أن نلاحظ أنه - في الأدب العربي المعاصر . يوجد بعض النزعات المحددة . الأقل من أن تكون مدرسة . ( إذا استثنينا الجزء المتأخر من الواقعية الشمولية لأدباء الجيل الجديد ) وفذلك رغم وحدة اللغة ، والأعمال التجريبية التي تكشف - بصفة خاصة . عن انتمائهم الإقليمية .

ففى كل بلد عربى تختلف الأمور حسب مدى السلمية في المجال الأدبي بصفة عامة ، حيث يوجد اليوم في كل من لبنان ومصر والسراى وسوريا والسودان وتونس والجزائر أدباء يميز لكل كاتب . ولم يكن الأمر هكذا أبداً فيها قبل . كما شكّل نقلة للأدب العربي الذى لم يتكابه العرب المعاصر الذى في القرن العشرين . واستقبل هذا الأدب

بحماس شديد خاصة من قبل الكتاب ذوى الأصل اللبناني .

لقد تأثرت النهضة في كل أنحاء العالم العربي إبان الحكم العثماني . فانتقلت حركات التحرر . ومحاولات الاتصال الثقافي بالغرب والحضارات الحديثة التي جاءت بهز الفكر العربي الحديث وافتلت الكثير من خلال التأمل لأجداد الماضي .

لم تهاجم الهوية التركية على كل من سوريا ولبنان والعراق - كما هو معروف - إلا أثناء اندلاع الحرب العالمية الأولى . ولكن بدءاً من النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، تحرك الاختراق الثقافي الغربي في بلاد الشرق ، بسبب أنشطة الماسونيين ، والجنزويت الذين تعلموا في بيروت . وقد شكلوا نخبة فكرية دعت لتقوم بدور محيز في نهضة العالم العربي .

وسلاسلات من المهينة العثمانية ، اختار العديد من هؤلاء المفكرين طرق الفضي فترقب بعضهم في مصر الغربية التي كانت لا تزال تحت السيطرة العثمانية . وهاجر البعض إلى العالم الجديد . وهؤلاء الذين رحلوا إلى أمريكا كان عليهم أن يتفلقوا في مدرسة فارتست لثروا تأثيراً على المدرسة اللبنانية . ولذكروا هنا أسماء أمين الريان وشعراء وميخائيل نعيمة وهم شعراء وقصاصين وكتاب مقالات يميزوا في أوساط العرب المهاجرين إلى الولايات المتحدة وكتاروا بتصسفون كأن موطنهم الأول هو لبنان .

وهبط الحرب العالمية الأولى ، عاثت لبنان في ظروف درامية سجلها توفيق عواد في روايته السيطرة الفرنسية هناك بكل شدة . وظهر في هذه الأونة كتاب مشاهير مثل خليل تاج الدين ، ولطفي حيدر ، وكرم ملحوم كرم وآخرين . وأجلى المجاهد الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية . ودخل في دائرة القصة مجموعة من الشباب الموهوب ولكنهم لم يسلكوا درب التنجيز الذي عرفناه عن آبائهم مصر والعراق .

وقد ظهر تأثير اللبنانيين في مصر . دون أن نذكر أسماء الأدباء المميزين . أو أن تنقيض في الحديث عن أدب المهجر . حيث لمواصفة خاصة غير انتظامهم كمحركين للثقافة والإبداع في الصحافة ومن أبرز هؤلاء بطرس البستاني الذي أسس مجلة « الجنان » في بيروت عام ١٨٧٠ وقد هاجر مع مواطينه إلى مصر ، وأصدروا صحفا يومية ومجلات مثل المتعلق ومجلات أسبوعية أدبية نشرت فيها ترجمات لروايات وقصص قصيرة ثم تحول المترجمون إلى مؤلفين ونشروا أعمالاً أدبية أصيلة .

كما أربط الأمر كليلك ببعض الأدب الماضي حيث نظر إلى النوع الرومانسي في بداية القرن العشرين كمصدر خطر على المبادئ والتقاليد وعلى التعبير الأدبي ولكن الزمن قام بدوره . فقبل عام ١٩١٤ ساهم اللبنانيون يسود أساساً في النهضة الفكرية . إلا أنه عقب الحرب العالمية ، الأولى فإن الأدباء الذين صيحبوا مغرورين في العالم العربي سكونوا من المصريين ففى عام ١٩١٤ ظهرت أول رواية مصرية حديثة تحت عنوان « زينب » لمحمد حسين هيكل . وهو نص أدبي مصبوع برومانسية فاقمة . من خلال حب بالسر في إطار ريفي . كما سكون الزعة الرومانسية واضحة كذلك عند مصطفى لطفى المفلوحي ، وحتى ظهور رواية « الأرض » للشرفاوي عام ١٩٤٥ بدأ الريف المصري بمزجاً للكتيب المتحضرين الذين يهرون عالماً آخر . عالم بعيد من الحياة التقليدية حيث ينشئ الزمن وريثاً في خير الأضاعات السنوية . داخل هذا البلد الزراعي . . وهكذا كانت مصر دائماً - فقد تولدت الحكايات الملوحة عن الرومانسية التي استنزفتها الحجايات الحياتية للغة والمعاملة المتفاد المستمرة .

وينص المظهر ، ومن جانب آخر ، استمدت الحركة الأدبية من أجل الاستقلال وقد دعت مصر شخصيتها الأدبية من أجل

تشكيل هوية شعبية تستعد لاحتلاء عرش الأدب في سنوات العشرينات ظهرت أول كتابات الاخيرين عبيد وطار لاشين التي أخذت تماماً فيها بعد مثل أعمال محمد تيمور وهي أبداع حققي للنص العربي الواقعي . وقد بدأ هذا النوع في قمة تميزه بعطاه لا مثل من خلال محمود تيمور الذي سار على درب أخيه ونشر أولى مجموعاته القصصية في عام ١٩٢٥ .

فنان من طلبة ارسطرابية راقية . لم يتصرف في حيال الرومانسية ، ولا في الحكايات الاخراتية . فرسم كل تجربته ورؤياه في القاصيصه وكان يمتلك أحواته الادبانية بحرفية شديدة وكان ذا أسلوب سهل لكل القراء كما وهب حياته إلى مجموعة الشخصيات اقتطعها من كل الانحاء وهونق في طابع البشر الأكثر احباطاً وأيضاً الأكثر تعقيداً . متروفاً في أحماق الية التي يعيش فيها . وهي بيئة خفية بالحكايات الدرامية والمثيرة للسخرية والفصحى . وشخصيات ذوى مزاجات مطبوعة بطلع التحكم المزوج بالترجيبيدا خاصة فيا يتعلق بفنون التشكيل المصرية - وهو موجود في بعض أعمال تيمور بشكل غير واضح . وقد حيا النقد في تيمور أميراً للأصويرة العربية كسيا أن المستشرقين الأجانب قد أكرموا فيه هذه الموهبة .

وفي هذه السنوات عُرف كل من عبد القادر المازني ، وإبراهيم المصري ، وصالح زعني بالقاصيصهم ورواياتهم كما تميز كتاب آخرون عرفوا في ميادين أخرى مثل طه حسين في النقد وتوفيق الحكيم في المسرح حيث انضبا إلى صف الروائيين .

أما تأثير المهجر اللبناني في أمريكا فلم يبد مؤثراً في مصر . حيث ظهر فيها جوهرة الفن الرومانسي كمحدث للفكر الغربي من خلال نخبة بلد تسيطر عليه الجوانزية الزراعية التي تعوق انطلاق التيارات الحديثة . . إلا أن تطور العملية التعليمية قد

خلق هذه النخبة ، وأوجد أيضاً جمهوره الذي يأمل في صناعة التحرر المضطرب للمصادات والتقاليد التخفيف من السيطرة الحزبية . وحسول الأجناس والفروق بين الطبقات الاجتماعية . وبين الأجيال التي جاءت تطعي حق الوجود للأدب الانداس والتي وأنها على مرار العصور الحديثة .

كما كان هناك تطور لم يتوقف أبداً . فحدثت صحبة الحرب المالية الثانية . ظهر زعم كبير من التجارب والأفكار . وانضم العديد من الشباب العربيين والسياسة والمجتمع والثقافة . ليس في مصر فقط . أو لبنان . ولكن في بلاد عربية أخرى . شهدت مولد جبل جليل من الكتاب الشبان وأعلنت النهضة الثانية التي جاءت بالنهار إلى الأدب العربي . فلم تكف عن طرح نماذجها .

وبعداً من النهضة الأولى ، وطوال السنوات التي أعقبت نهاية القرن الماضي وحتى الحرب العالمية الثانية جامد الكتاب العربي في خلق أدب ذي إيقاع يتناسب مع العصر الحديث و يتماشى مع الأنماط الغربية . بينما - لم يتسحر قط من طالع الغناص الذي ورثه من عصور الكلاسيكية الكبرى . وقام الرواد بتعليم أبنائهم أن الأدب العربي قد وصل الأوج من خلال وجهتي العمل : التطلع نحو الماضي ، وعدم الابتعاد كثيراً عن الحاضر وكل شيء يتحرك ككامل وسط بين الشرق والغرب . وقد بدت سطوة وقوع من خلال التطوير في أسر للمنحنيات البدئية وسحر التراث السلفي .

هذا يفسر البدايات الأولى ، الصعبة للرواية عما جعلها تنفذ بعضاً من سمعتها عند بداية الحرب العالمية الأولى . مثلاً حدثت مع مؤلف رواية « زينب » . وهو ككتاب يمكن القول أنه صنع عصراً . وقد أثر المؤلف الأيقع باسمه الحقيقي



على الكتاب في فترة سيطرت فيها الروايات التاريخية التي تتطلع الى الماضي بحماس . كانت القصة القصيرة في بدايتها لكنها لم تكن قد تجتمعت بعد بأي سطوة مزعومة قيساسا الى الأنوار الأدبية الأخرى .

وقد جاء رد فعل هذه الحالة الفكرية متمثلاً في أشكال مختلفة في كل بلد . ففي مصر كانت النزاع دائماً بتزويج الماضي مع واقع الحاضر ، في إطار من اللغة الفنية . ويعد أهمية الاتصال بالماضي الاجتماعية الجديدة التي منحهم حق الاستماع اليهم . وقد جاء ذلك فوق أعصدة الصحف اليومية التي توضع جدها وتذود فيها الماركات الأديبة . وفي نفس الأعصدة ظهرت كتابات أدباء العصر الجديد . مما يفسر من بين أسباب عدلية - لماذا ظل النص القصير هو الشكل المميز في التعبير . ورغم ذلك فقد ظهر كتاب ثيورا بكتانية النصوص الطويلة كروايتين مثل نجيب محفوظ ويوسف السباعي .

وهكذا ابتدأ السليبيون أعاصمهم ، عقب حالة استيعاب الوعي القومي . فكتاب ما بعد الحرب مع أبناء البرجوازية الصغيرة ، الشرايين في قام المجتمع حين يكون ويمكن أن نقول أنه باستيعاب السوي الاجتماعي ظهر مئات الكتاب والمترجمين ، السليبي يعتبرون همكين للواقع عتسا أعضوا العملية الأدبية للوضع الاجتماعي . فقد اتقرب الجبل الأول بالتزامن من الوضع الاجتماعي بشكل موضوعي وقد صنع التقاد من تموير الدين عرفوا فيه ضرورة صادقة - مؤنجا طمنا إنه التصق بقيتنا بالواقع . وكان يتميز في رسم حالات خاصة من هذا الواقع . كان على دراية بعمق وتذيق وإعادة قيمة النص من خلال التزامه الميز شمولية مثل هذه المواقف ميرت الطبيعيين ، في عام ١٩٣٠ ثم ( الواقعيين ) عام ١٩٥٠ . ومن خلال احتمال الممانعة والتحرر الشامل في كتاباتهم ومعرفة ما بلغه في بشاعة تبدو كثرور

غير محتملة كما تبدو أيضا - في المقام الثاني - بمثابة احتجاجات لحالة اجتماعية يجب أن تتغير من النوع الذي يمكن أنهاء بأنه غير واضح الرؤية أي بأنها ليست سوى جانب ممتع عن الأشياء الأكثر تشاؤما ومؤلا الذين أعانوا بقة أكثر حل المستقبل وفي المهمة التجديدية للكتاب والمترجم ، فقد دفع الكتاب للمترجمين الثمن غالبا في عصور مختلفة داخل مصر - مثل أغلب بلاد الغرب - حيث صرف الأدباء الأكثر أو الأقل التزاما مسكرات الاعتصاف ، والسجن والبطالة والجوع والحاجة الى الكفى .

ولكن ، مهما كان الانتباه والاجتماع ، هؤلاء اللذين ، فإنهم لم يعضوا أبدا لئلا نهرة . وظلوا غاصين في هذا الى التقليد الأدبي في مصر . ولم يتسكروا أنفسهم أمام عبية المتحيزات قوات الآراء المسبقة سلفا . حيث قاموا بتعطيل الحياة من كل ما فيها . من خلال انتهاكاتهم الاجتماعية محولين اغتراف الأشياء بذكاء ومن خلال مزاج توليفي مزيجها الظروف الحياتية للواقع بين شغى روحا التقليد والتطوير . من هؤلاء لأولذين محمود البديوي ، وعبد الرحمن الجبسي ، وعبد الرحمن الشوقوي ، ومحمد صديقي ، وشحات بدر ، وعبد الله الطوشي وأخسرين أمكنهم أن يمتصروا متحدثين باسم الشعب الذي مثل الألفية . وبتتبع بفرجة ذات خصوية نقادة مثل أرض وادي النيل المحبة .

وصل الأدب العراقي الى قمة ببطء شليد لبلاد تتمتع بالاستقلال الوطني ، والضيوط التي مورست عليه حتى قامت ثورة ١٩٥٨ . وقد كانت بدايات القصص والروايات صعبة للغاية قبل الحرب الأخيرة . فقد كان الشعب يقرأ الأبداء المصرية والليبيات وبعض الكتب العراقية مثل جعفر الخليلي ، وحسن آيوب الذين لموا لما تمتع به أعاصم من قيمة . خاصة دحون ، بصقة خاصة ، الذي قلم مؤنجا لقن فياض

ومعيب صنع منه سيدا للعديد من كتاب الجيل الجديد .

والى هذا يرجع الجزء الأغلب والمشرق باختلاف المرات الأولى للبلاد . وقد شهدت فترة ما بعد الحرب انتعجار للروايات الأدبية . هؤلاء الأدباء الشباب الذين اعتلوا ، مثلا حديث لدى الطلبة الأدبية الحديثة ، من قهام مدرسة الواقعية . لكن الواقعية العراقية تختلف عن الواقعية المصرية التي تختلف في وفي أسلوب الزراعة المختلف في وادي النيل من العراقيين . فالتقليدية العراقية تلعب دورا في شكل الزراعة . كذلك فإن هناك معايير قائمة - بسبب الشيعة - من خلال معنى غزق بالشعور بالذنب .

والأعمال العراقية المتفرقة في الواقعية ذات إقاعات تتمتع عن بأس داخل غير محتمل . وهي لا تتراجع أمام الشبابة ولا تنقصها ومن الصعب أن تظهر الأشياء عادية للواقع الاجتماعي لبلد نام . فهناك تسجع معقد من المشاكل والتناحرات حول الذات الاجتماعية . وفي العراق تنجى علاقة المرء بالكتاب مثل علاقته بالفقهاء فشرار الكلب شيء وحياي عادي . مثل نقل مرضى الى المستشفى والتقاء أسرة وركوب قطار والتخلص من المعتقادات البالية . وقد تبدو بعض هذه الأمور صعبة لكنها غير قاهرة . وفي هذا الجو ظهرت أعمال عبد الملك نورى ، ولؤاد التكرى وشاكر خزيك ، ومهدى عيسى الصكر رغم لغتهم التي تختلف عن الأصولية . وهي لغة بن الصعب سنايا . لقد قدم هؤلاء أعمالا درامية يصعب تصنيفها من المذاكرة . ونصوصا قرأناها بعين خاصة .

وفي سوريا كانت النهضة الأدبية مؤازية لثورتها في العراق . رغم أن الانتاج أقل كثافة . بعض الدراسات حول الامام الروماني وقد خضعت الفترة ما بين الحربين في عام ١٩٤٠ من خلال أساء مثل فاؤاد الشايب ، وليلى ديارى ، وشكيل

المندواي ، وشكيل الجبوري الذين لموا في عالم الأدب . وعلى عكس ما حدث في العراق ومصر . فإن فترة ما بعد الحرب لم تتميز بظهور عدد كبير من المواهب الفقة . وتأسست مدرسة شابة . واستطاعت أن تمثل مؤنجا واضحا لدى كل من فارس وزردو ، وغزقا نام من خلال كتاباتهم ذوات الشزعة السورية . بينما كشف عبد السلام العجيل عن كتاب من طراز آخر . فقد خلق هذا الكتاب لغته التي مكنته من أحداث حالة - مجازية . استطاعت معالجة القضايا التي خاص - بأشاعر المجنونة - في عوالم أشبه بالشرقة السرية كما فعل ذلك مع أبطاله في نصوصه الأدبية .

في لبنان تغير الوضع الأدبي ، مثلا تغيرت الحدود الجغرافية ، كل من التكوين الاجتماعي والوضع الاقتصادي من خلال مليون ونصف نسمة شكلوا شعب هذا البلد الذي لم يعرف معايير الحوف التي سيطرت في مصر والعراق . وقد انهجهم فسد الأوضاع الاقتصادية . ويعد أن التزام خاص . فالشاعر جبران قد أعترض على المعتقدات الخرافية لمواطنيه في بداية القرن . رغم أن هذا ضد الطغوس البطركية البوم الكاتبة ليل بعلبكي في أعصامها .

ولم يأخذ رد الفعل تجاه القديم نفس الشكل الذي حدث في مصر والعراق . فقد أرتت مشكلة المدالة الكتاب اللبنانيين أقل من مشكلة الحرسية تتعلق بالواقعية المتأينة فقد وجهوا عطلاتهم ناحية الانتعاش الاخلاقي أكثر .

من ناحية أخرى . فالسعادة هنا ذات مفهوم إيجابي مرتبطة بالحنى العميق لطبيعتها ليست استشرارية فقط ولكنها حساسة . فقد اختار المؤلفون اللبنانيون أرض الوطن ليضعوا كتاباتهم في أطرافها ومن هذا



الوطن صالح جبران رومانسيته التصوفية ، وبرزت وجودية جميل جبر ، وسهيل أدريس ، متناغمة مع الافاق المضيئة وغابات أشجار الأرز القصيرة . ومنذ أن خفت وطأة المماناة الرومية ومتاعب الحياة ظهرت نياحا مشاكل الوجود ، وما تتبعها من معاناة . وأصبحت الأغراءات والحسية ، وقبول العلاقات الاجتماعية ، والإغراءات الايفورية الرفيعة بمثابة علاج ممنوح للآلثريا والفقراء على السواء . ويشارك فيه رجال الفكر بكل ما لديهم من مقدرة .

أما اطراف العالم العربي ، في شمال أفريقيا ، فقد شهدت ظروفًا مختلفة وتطورًا مغايرًا فيما يتعلق بالنص الرومانسي . ففي المغرب ومن بين الكتاب الذين ارتبطوا بالتقاليد الكلاسيكية ظهر بعض الشباب الذين اجتهدوا ما أجل إبداع تعبير أكثر حداثة . وفي الجزائر رسمت اللغة الفرنسية لنفسها موهاب أكثر بريقًا . في أطوار بانوولامي مزودج اللغة يعكس لوجة كاملة من التطور الأدبي الجزائري أما رؤية الفرنسيين فقد استمدت وجود جزائريين تنقصهم علاقة شاعرية مع الطبيعة ومنهم على الدواجي

ويشير خريف وهو مؤلف عكس بكل إلمامة السمات الخاصة للمجتمع الفرنسي داخل الجزائر .

وفيما يتعلق بشأن وأينا في المضمون فلنقتا نؤكد بانوولامي الأدب العربي في القرن العشرين قد تعددت في أشكالها داخل البلاد العربية . من حيث المصاير الفني للهويات القومية المعقدة . وهذا الأدب هو أحد الأدب الشابة في العالم الذي يقدم - من واقع الغرب - الوجه المزدوج الذي تغذى من تدين متباينين . ومن خلال هذا الاختلاف عكست المرأة واقعًا مختلفًا وعبرت عن العناصر الاجتماعية الأخرى تبانينا من غالبية كتاب العالم الغربي . مما شكل ظفيرة في حد ذاتها لا يمكن إبداء فهمها إلا في إطار الظروف الاجتماعية للعالم الثالث .

وقد شكلت النهضة الأدبية التي حاولنا أن نلقي عليها نظرة قريبة بهذا تاريخيًا مختلف البلاد واللغات العربية وساعدت على ظهور الشخصية القومية والتفانية لكل منها . مما أدى بهذا العالم إلى أن يخطو خطوة تلو الأخرى نحو الغاريء المحل . ثم إلى القاريء العربي وأخيرًا إلى قاريء عالمي

هذا المقال عبارة عن مقدمة لكتاب ضخم

يحمل عنوان  
ANTHOLOGIE DE LA LITTÉRATURE ARABE CONTEMPORAINE  
PAR RAOUL MAKARIOUS, EDITION  
DU SEUIL 1970A.

ويتضمن هذا الكتاب ترجمة لتصوص علفية من الأدب العربي الحديث من بدايات القرن وحتى عام ١٩٧٠ . وقد قدم لهذا الكتاب مقدمة باللغة الأهمية المستشرق جمال بريك . كما أن مؤلف الكتاب راؤ ولماكاريوس قد كتب مقدمة أخرى تترجمها هنا كاملة عنا الجزء الذي تحدث فيه عن مصاعب الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية . والاصطلاحات التي يستخدمها عند الترجمة . . وما إلى ذلك . . وقد قدم دراسة صعبة ليس فقط عن الرواية العربية في مصر - بل عن الرواية العربية . . ويعتبر هذا الكتاب حتى الآن - أهم مرجع باللغة الفرنسية عن الأدب العربي الحديث .

## مسرحية ابو نضارة وبعض القضايا المسرحية

أبو نضارة

كتاب : محمد أبو العلا سلاموني  
تقديم : د. مصطفى يوسف منصور

يمتلي المسرح المصري الحديث بإهتمام متزايد من الباحثين ؛ وقد إنتقل هذا الإهتمام من مجال البحث الأكاديمي إلى مجال التداول الدرامي . وفي هذا العام صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عمل مسرحي جديد يحمل إسم « أبو نضارة » من تأليف محمد أبو العلا سلاموني . وما لا شك فيه أن ذلك الإهتمام سوف يساعدنا في فهم هذا المسرح ، وفي معرفة القوانين التي حكمت حركته التاريخية مما يفيدنا في فهم هويتنا الثقافية ، وتحقيق التواصل التاريخي بين الماضي والحاضر لتشكيل المستقبل .

والمرسحة التي بين أيدينا تحمل أسماء الشهرة لرائد مسرحنا الحديث و يعقوب صنوع ، [ ١٨٣٩ - ١٩١٧ ] ، وهو أيضا إسم للعديد من الصفحات التي أصدرها صنوع في مصر وباريس ، حيث أنه لم يكن فقط رجل مسرح وإنما كان أيضا صحيفا ومناضلا سياسيا .

وقد حدد لنا المؤلف منذ بداية المسرحية الهدف والمصدر وذلك على لسان « حسن » أحد أعضاء فرقة صنع المسرحية : « .. تقدم لكم الآن موجزا لقصة تأسيس أول مسرح شيعي في مصر المحروسة على لسان مستأذنا ومؤسس مسرحنا أبو نضارة .. وكان ذلك في عاصمة شاملة دعت إلى إنقاذها جمعية تعاون الأكتاف في باريس .. » ( المسرحية ص ١١ ) ولهذه المحاضرة ترجع إلى عام ١٩٠٢ وقد نشرها أبو نضارة في كتابه « حياتي شعرا ومسرحي نثرا » الصادر في باريس عام ١٩١٢ .

تتكون المسرحية من فصلين ، وكل فصل يشتمل على فترة زمنية من عمر هذا المسرح ومن نشاط هذا الرجل . يختص الفصل الأول بفترة هذا المسرح من عام ١٨٧٠ إلى عام ١٨٧٢ . والفصل الثاني يختص بالفترة التالية منذ إنطلاق المسرح وحتى نفى الرجل إلى باريس ، وزمن المسرحية عامة هو عصر الحاديديوي إسماعيل .

وإذا كان الكاتب المسرحي ليس مؤرخاً وإنما هو يعالج الماضي في ضوء الحاضر فإن ذلك يتضح في الطرح الفكري للمسرحية حيث الموضوع الرئيسي لها هو علاقة الفنان بالسلطة الحاكمة ويرتبط بهذا الموضوع عدة قضايا مثل الديمقراطية ، مسؤولية الفنان ودوره في المجتمع ، الترجمة والثقافة ، ومن الطبيعي فهذه القضايا مهمة ومعاصرة .

وإذا كان الكاتب يعتمد في مسرحية على أحداث حقيقية خاصة بالمرح المصري الحديث وخاصة بصير الحاديديوي في هذه الفترة ، فإنه بذلك قد كتب مسرحية « شبه تسجيلية » حيث أن في مسرحية بأحداث وشخصيات وتواريخ خاصة بمسرح « أبو نضارة » وأيضا خاصة بالحاديديوي ورجاله إضافة إلى ما يتصل بالفكر الوطني ، وهو أيضا أصناف من ثقافة حيث أعاد صياغة بعض المواقف . وعلى هذا فإن السليي قد اقتسمنا أمام هذا النص قضيتان : الأولى العلاقة بين المسرحية ومصدرها والثانية الصياغة الدرامية .

يستخدم المؤلف في بداية المسرحية جوق أبو نضارة الذي يتكون من « حسن » - « حبيب » - « عبد الحفيظ » . « ليزه » - « ماتيلده » ويضيف أسماء أخرى لم تكن أصلاً في هذا الجوق ، وأيضا غير من نوعية الأدوار التي اشتهر بها الممثلون أصلاً والتي

ذكرها صنوع في مسرحيته « مولير مصر وما يقاسيه » ، فعل سبيل المثال نجد الممثل « فكري » لم يكن موجوداً في هذا الجوق ويذكر المؤلف أنه « لبيب مشهور في تقليد الفلاحين » بينما لدى صنوع نجد أن الممثل « مري » هو المقصود بهذا وهو ما جعله المؤلف . ويقدم ما تيلده على أنها « اللحية الجيبية في تقليد الحاصية الدلالة .. » والمثلة الأخرى « ليزه » على أنها « اللحية البنية في تقليد البنت المصرية .. » بينما هي أصلاً لم يحدد لها أبو نضارة بنمط معين فيذكر في مسرحيته « مولير مصر .. » أنها تمثلت الفرقة وحسب . وهذا التصرف من الكاتب قد يكون مقبولا لو أنه وظف داخل المسرحية وبذلك يكون له ما يبرره . وهذا التصرف يوحى لنا مفهوم شائع في أن كل الشخصيات التي قدمها هذا المسرح هي أنماط وأن الممثلين يتخصص كل واحد منهم في غط معين ، وهذا المفهوم يستحق وقفة . إن مسرحيات صنوع التي وصلت إلينا ويعددها سبع مسرحيات ملئية بالشخصيات المسرحية التناضحية التي تتعدن عن السطحية والتنميط والتي هي متنوعة ومتميزة مثل « صابحة » ، « أبو ريده » ، « إيزابيم » ، « مريم » ، « عديله » . وهي شخصيات تتصلب من الممثل التحور من النمطية وأن يكون قادرا على أداء شخصيات مختلفة في مسرحيات مختلفة خاصة وأن أبو نضارة كان يقدم في الحفلة الواحدة مسرحيتين أو أكثر وأن لفرقة كانت تتكون من عشرة عمالين .

والكاتب المسرحي هنا يتأثر بالملفوظ السدراي في مسرحية « مولير مصر وما يقاسيه » حيث يبدأ مسرحيته بموقف تمرد الممثلين على أبو نضارة لرغبتهم في تحديد مرتبات لهم ، لكن هذا الموقف لا يلبث أن يفضي ليتحول إلى حادثة ثانوية تنتهي بمجرد أن تصل دعوة من الحاديديوي لفرقة أبو نضارة كي تقدم أعمالها على مسرح قصر النيل ، ويذكر الكاتب أن هذا قد تم تحديدا في عام ١٨٧٢ . وهنا نجد إلهاماً تاريخياً يؤثر على فهمنا لحقيقة هذا المسرح وحقيقة تطوره ، فالمشكلة المالية التي واجهت « أبو نضارة » وغرد الممثلين عليه كان عام ١٨٧٢ وهذا ما تشير إليه مسرحية « مولير مصر .. » بينما الدعوة التي وجهها الحاديديوي كانت بعد إفتتاح مسرح صنوع بأربعة أشهر . إن هذا الإلهام في عمل تسجيلي يتم بذكر التواريخ هو تجاهل لمعاصر الزمن سيكون له أثره السليي على فهم كيفية العلاقة بين « أبو

نضارة » والحاديديوي أو بمعنى آخر العلاقة بين الفنان والسلطة .

والمؤلف يعطي حلاً لوقت تمرد الممثلين في صورة إقتراح من الممثل « حسن » ، وذلك إذا رفضت الممثلتان « ماتيلده » ، و « ليزه » العمل في الفرقة فإن الممثلين الرجال سيؤدون الأدوار النسائية ، وهذا الحل نجده مختلفاً عن الحل المطروح في مسرحية « مولير مصر وما يقاسيه » والذي يأتي على لسان « أسطفان » أحد أعضاء فرقة صنوع بقوله :

« يا مري دول الجماعة فاكرين ، إن في مصر مافيش غيرهم لعيبين . مري وأنا وحبيب وجندا البوين دول عشرين لعيب من أولاد البلد اللطاف ما بقي من تهديدهم ده ما حشش فينا مخاف . والموسيو جسم بكلمتين لباشا من أصحابه يتحصل على جارييتين .. جارييتين من البيض إياهم الجمالات اللي يقرأوا ويكتبوا ويغفطوا أصعب الروايات » [ يعقوب صنوع - مسرحيات : دار الثقافة ، بيروت عام ١٩٦٣ ص ٢٠٤ ]

إن الأمر هنا مختلف فالثابت تاريخياً أن أبو نضارة استخدم صلة التكرار مرة واحدة في أول عمل مسرحي له وهو أوبريت « راسنور وشيخ البلد والغراف » ، كما أنه بعد ذلك ضم إلى فرقة الفنانين « ماتيلده » و « ليزه » وذلك لأنه كان يريد أن يكون مسرحه شيئاً بالمسرح الأوربي الحديث في تقنيته وجالياته ، وأن يتعد بذلك عن تقنيات المسرح الشعبي . لهذا رأى أن حيلة التكرار بهذه الصورة كحل لمشكلة عدم توافر العنصر النسائي - منقصة للمسرح . وفي اعتقادي أن المؤلف هنا يصدر رأيه في مسرح أبو نضارة عن فكرة مساواة مسألة طلبة المسرح الشعبي وهذه الفكرة لا توضح لنا مدى تطور مسرح أبو نضارة وأيضا مدى تميزه عن العروض المسرحية الشعبية مثل عروض أولاد رابيه والمخيلفين .

وعندما يقدم المؤلف نموذجين مسرحيين يتلانا أعمال أبو نضارة التي قدمها أمام الحاديديوي في قصر النيل فإنه يختار مشهداً من مسرحية « غندور مصر » ومشهداً آخر من مسرحية « مأساة ليل » . وهذا خطأ تاريخي لأن ما قدمه صنوع في هذه الحفلة كان ثلاث مسرحيات جديدة هي « البنت المصرية » ، « غندور مصر » و « القريتين » . إضافة إلى مسرحيته الأولى

« راسنور وشيخ البلد والقواس » . كما أن مسرحية « مسامة ليل » ليست من تأليف صنوع وإنما من تأليف أحد شباب الأزهر هو الشيخ محمد عبد الفتاح . إضافة إلى ذلك فإن هذين النموذجين لا يمثلان مسرح أبو نضارة ولا يعكسان وطنيته ودوره فتنسان ملتزم وهناك في المسرحيات السابق ذكرها نماذج أفضل خاصة « الضريون » التي تمثل أول إصطدام حاد بين « أبو نضارة » و « الخديوي » وهذا الإصطدام له طابعه الدرامي والفكري الذي يتصل بإصطداماً وثيقاً بقضية المؤلف الأساسية .

وعندما يختار المؤلف نماذج أخرى من مسرحيات أبو نضارة التي قدمها في مسرحه أمام الجمهور بعد لقائه بالخديوي ، فإن هذه النماذج هي « ملعوب القرداني » و « ملعوب » .. جلسة سرية في جمعية الطرامير المشهورة بالضحك على دقون العالم ، ومسرحية « الوطن والحرية » . والنموذجان الأول والثاني لم يقدمهما أبو نضارة على مسرحه في هذه الفترة وإنما قدم المسرحية الثالثة والتي لم يصل إليها نضارة فمسرحية « القرداني » تمثل أول دراما سياسية يكتبها صنوع تتناول مشكلة الحاكم والمحكوم وقد نشرها في صحيفته « أبو نضارة » عدد (4) الأربعة ١٤ ربيع ١٢٩٥ هـ ( ١٨٧٨ م ) . كما أن « ملعوب » .. جلسته سرية .. ليس مسرحية وإنما هي محاولة نشرها في صحيفته بعد نفيه في ١٥ أيلول « سبتمبر » ١٨٧٨ .

وفي الفصل الثاني يتعرض المؤلف لمعالجة « أبو نضارة » بالخديوي بعد إغراق مسرحه ، وذلك بتقديم محاولة إغتيال رجال الخديوي لصنع نتيجة نشاطه السياسي والصعفى وعاوله إغتيال إقطاع أبو نضارة بالعدل عن هذا النشاط وأن يعيد فتح مسرحه كنوع من الرشوة وينتهي الفصل بنفى صنوع . إن المؤلف في هذا الفصل يعرض أحدث الفترة التي تقع بعد إغراق المسرح وحتى النفي . والمؤلف يملأ هذه الفترة بمشهد من إبتكاره وهذا شيء في حد ذاته يمثل محاولة طيبة حيث يسعى إلى تقديم تفسير للقائه أبو نضارة بالخديوي مرة ثانية بعد محاولة الإغتيال الفاشلة ..

حسن : سيداتي آسأتى سادق .. الغريب بعد ما فشلت المحاولة للتخلص من أبو نضارة .. فوجئنا بالخديوي يطلب مقابلة الاستاذ أبو

نضارة .. ياترى إيه العبارة ؟

[ المسرحية ص ١١٤ ]

إن المؤلف يرى أن هذه الدعوة من الخديوي لأبى نظاره كانت تهدف إلى الضغط على « أبو نضارة » كي يترك النشاط الصحفى وأن يعيد فتح مسرحه . وهنا نجد مفهوم الخديوي عن الصحافة والمسرح ومدى تأثيرهما يتضح كالآتي :

أبو نضارة : أنا يحقق المسرح من خلال الصحافة .. أكيد حضرتك قرئت المحاورات واللعبات التياترية في مجلة أبو نضارة .

خيري : يعازيزي الصحافة حاجة والمسرح حاجة تانية .. المسرح فيه جمال للتأثير بشكل مباشر على الجماهير .. لكن الصحافة وخصوصاً في مصر وبلاد الشرق عموماً اللى نسبة الأمية فيها هائلة .. مجال تأثير الصحافة فيها ضئيل .. لا نأثيرها مقصور على فئة المتعلمين ويس ..

[ المسرحية ص ١١٨ ]

إذا كان المسرح - كما يرى خيري باشا - يمثل وجهة نظر الحكومة - دوره أخطر وتأثيره أكبر من الصحافة ، فلماذا يبحث الخديوي هذا الأمر مع أبو نضارة محاولاً تحجيره عن الصحافة مستخدماً في ذلك كل الوسائل والشرعية والغير شرعية ؟! هل الإجابة تتمثل في أن الخديوي - كما يرى المؤلف - يستخدم هذا المسرح كدبكور تشبهاً بالملك لويس الرابع عشر . وإذا كان صنوع له موقف إريانه في الفصل الأول بالنسبة للمسرح ودوره في المجتمع وقد رفض سابقاً رأى الخديوي ورايته فلماذا يعيد علينا المؤلف نفس الموقف دون تقديم شيء جديد أو إلقاء ضوء جديد على طبيعة العلاقة بين الفنان والسلطة . وفي هذا الفصل نجد أبو نضارة يقف ضد الخديوي موقفاً صلباً ولا يستطيع الخديوي فصل شيء - حياله مع أن هذا الخديوي قد قتل في المسرحية وزير ماليته في سر هذا ؟ إن المؤلف لا يقدم مبرراً لهذه القوة الجبارة ، ولكن التاريخ يجب على ذلك موضوعاً أن « أبو نضارة » كان يتمتع بالحماية الأجنبية وهي التي أكسبته تلك القوة وهي التي حالت دون أن يقتلك الخديوي به علناً ولم يملك سوى نفيه .

ويقدم المؤلف مفهوماً عن مسرح أبو نضارة يتلوه في الآتي :

خيري : أنت مش سبق قلت في أن ماشى على طريقة تياترو الديبارق والتشخيصى الثوري ..

أبو نضارة : ده كان زمان ياخيري باشا .. [ ص ١٢١ ]

هل كان مسرح أبو نضارة يتبع أسلوب الكوميديا دى لآرن الإيطالية ؟ وهل كان يقدم على الإرتجال ؟ . إن هذا المفهوم يلغى دور صنوع ككاتب مسرحي مع أنه كتب ٣٢ مسرحية ووصل إلينا منها سبع مسرحيات كاملة ، كما أنه كمنهج قدم مسرحيات مؤلفين آخرين أو مسرحيات قام بترجيئها فإذا ما سار على نهج الكوميديا دى لآرن فإن ذلك يلغى دوره ككاتب مسرحي ويلغى أيضاً دور النص المسرحي في مسرحه . إن صنوع كان يتبع أسلوب المسرحي الأوروبي الحديث في التزامن الممثلين بالنص الدرامي المكتوب .

ومن ناحية أخرى هل وجد في مسرحه إرتجال ؟ .. إن الإرتجال كان موجوداً بدليل الإشارات الواردة في المحاضرة السابق الإشارة إليها والتي هي مصدر للمسرحية حيث تشير إلى أن « أبو نضارة » كان يجتئى وراء الكواليس ليلقى بمثلته بعض الردود على المشاهدين وذلك أثناء العروض ، لكن هذا كان أمراً استثنائياً لا يشكل أساس وقاعدة هو المسرح . لقد كان الخديوي هو النص المسرحي الذي يلتزم الممثلون بحفظ أدوارهم وأدائها لما نجد في هذه المحاضرة تكرر كلمة « حفظ » المثل للورد في أكثر من موضع . يقول صنوع عن أول عرض مسرحي له بعد حصوله على الإذن من الخديوي بتقديم هذا العمل « ندفعتهم إلى حفظ أدوارهم عن ظهر قلب .. » وأيضاً يقول : « ولم يكن هناك من تأليف فرقة للتشيل بمعنى الكلمة ، وتشمل إلى جانب عنصر الرجال ممثلات من جنس النساء لا ذكوراً متكررين . وقد تم ذلك عندما أعدت تمثيل الأوبريت الصغيرة التي أصبحت الجيموزر ، فقد أصدقني الحظ بالمرور على فتاتين قيرتيرين ، ولكبها فاضلتان جداً في أقل من شهر تعلمتا القراءة ، ولم تجد صعوبة في حفظ الأدوار الصغيرة التي كنت أتعهد إنشائها لها في رواياتي .

وكان لظهورهما على المسرح رنة عظيمة ، واستقبلتهما الجمهور بتصفيق شديدي ،

وحياهما تحية حارة ، عما دعاهما إلى مواصلة التمثيل ، وحفظ أقدار أطول وأهم . . .

عما سبق يمكن القول بأن الممثل كان يلزم بالدور المسرحي وكان يتمثل في ذلك مع الممثل في أوروبا في القرن الـ ١٩ حيث انتهى عصر الإرتجال ، وانتهت الكوميديا المرتجلة والكوميديا دي لار ، والإيطالية منذ القرن الـ ١٨ . إن صنوع لم يفصل عن المسرح الأوربي الحديث في تفتيته وجاليته لكن ما ظهر في مسرحه من آثار الإرتجال فمرجه غالباً إلى طبيعة الجمهور نفسه . ذلك الجمهور كان يجلب الممثل إلى الإرتجال كسراً للحائط الرابع ويتبدلاً الحوار التلقائي مع الممثل وادعاه إياه إلى التشخيص القوي ، وذلك لأن الجمهور كان قد تربى طوال عهود طويلة على تقاليد الفرجة الشعبية في المسرح الشعبي الذي كان أساسه الإرتجال وكان يقوم على أسلوب التخصيص ، وكانت العلاقة بين الممثل والجمهور علاقة حميمة قوية .

ومن ناحية أخرى ، لو أن مسرح أبو نضارة قائم على الإرتجال فإن هذا يشير سؤالاً : لماذا لم يلجأ أبو نضارة عند تأسيس مسرحه إلى تكوين فرقته من الممثلين الشعبيين ولجأ إلى شباب مثقف متعلم هم تلامذته في مدرسة الهندسة؟ ولماذا حرص على تعليم التأتين « ساتيلده » و « ليز » القرفة وهو أهمها ؟ . . . ليس ذلك حرصاً من صنوع على أن يكون لديه عملاً جديداً يختلف عن الممثل الشعبي في فهم الدور المسرحي وفي أسلوب التمثيل وفي الإلتزام بالنص المكتوب . وبناء على ذلك ، لو كان مسرح أبو نضارة قائماً على الإرتجال لكان الأفضل له والأسهل أن يستعين بالممثل الشعبي الذي تربى على أسلوب الإرتجال والذي لا يعبأ كثيراً أو قليلاً بالنص المكتوب . وبذلك يمكن القول بأنه إذا كان الإرتجال في المسرح الشعبي يمثل السمة الأساسية فإنه في مسرح أبو نضارة يمثل سمة ثانوية .

وإذا ما انتقلنا إلى الصياغة الدرامية فإن الصراع الدرامي في المسرحية يتمثل في العلاقة بين السلطة الحاكمة ( الخديوي ) والفنان ( أبو نضارة ) . وهذا الصراع يتجسد من خلال أنماط وليس شخصيات درامية لها أبعادها المتكاملة ، وإنما هي أفكار مجردة تنطق بها الشخصيات على وتيرة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، دون أن

تتبن تحولاً في المواقف أو كشافاً عن هذا التحول ، فالعلاقة محدودة والتناقص منذ البداية معروفة . حتى القوى الوطنية الثورية التي تتمثل في الأفغان وعبد عيده والتبتم لا يصدر عنها سوى الكلمات النارية التي تنوح منها رائحة الإرهاب الديني والحمل المسلح والتصعب ، دون إعطاء علاقات مجسدة من خلال فعل درامي . . . أيضاً دون وجود تباين في المواقف والسلوكيات والأفكار بين أعضاء القوى الوطنية ، وهذا كله لا يعطي الفرصة للمتلقى بالتفاعل معها وأخذ موقف منها بالرفض أو التأييد . ولقد انعكس هذا كله بالتالي على طبيعة الحركة الدرامية وتنظيمها فهي مفككة وفي الإمكان حذف أجزاء من المسرحية دون أن يتأثر البناء في شيء ، فهنا البناء حواريت كتبه الخديوة مع وجود تفرعات كثيرة تعمل على التشتيت وليس التركيز والتكثيف .

كما أن المسرحية تمثل في المواقف المفتعلة التي يقف المرء أمامها دون قبولها منطقياً لعدم توفر البور الدرامي للفتن ، فمثلاً نجد أن « خيري باشا » رئيس تشريفات الخديوي إسماعيل - أو كما قال المؤلف « كبير أمته » قصر الخديوي - ينتقد الخديوي نقداً حاداً أكثر من صنوع لو كما أنه يكشف الكثير من أسرار القصر . . .

خيري : شوف ياخزيزي أبو نضارة . . أفندينا الخديوي مش حاتعرفه إلا لما تشوفه وتعاشره . .

أبو نضارة : أنا شفتة وعاشرتة . . كان طول عمره أحلامه عن مصر أحلام عظيمة . . نفسه تخليها قطعة من أوروبا . .

خيري : في الشكل . . مش المضمون . [ للمسرحية ص ٣٦ ]

وأيضا نجد هذا الحوار :  
خوسري : أنت لسه شفت حاجة ياخزيزي . . ده خرب ميزانية البلد . .  
أبو نضارة : وإزاي واحد زى ده يمكس نظارة المالية ؟ . .

خيري : عشان حضرته أخو الخديوي الزضاعه . .

أبو نضارة : بتقول إيه . . عشان أخوه في الزضاعه يبقى ناظر المالية ؟ . .

خيري : أيوه ياسيدي . . رياه من موظف في السالسة السنية . . ومنعه رتبة الباشوية . . وعينه مفتش عام على كل أقاليم القطر . . لغاية ماخلاء ناظر المالية . .

أبو نضارة : عجائب آمال مجلس الشواب

ما يحاسبوس له ؟ . . سايه مخرب في ميزانية البلد إيه ؟ . .

خيري : يحاسب مين ياخزيزي . . أنت عارف مشروع الزبانية اللي قدمه للمجلس أعلن فيه إيه . . قال إن قيمة الإيرادات زائدة عن المصروفات أكثر من إثني مليون ونصف . . بينما الحقيقية العكس . . المصروفات أكثر من الإيرادات بحوالي عشرة مليون . . ؟ . .

أبو نضارة : والخديوي يعرف كده ؟ . .

خيري : الا يعرف كل شيء يتم على أيدين الخديوي . .

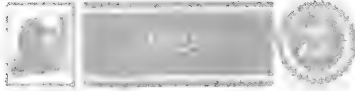
[ للمسرحية ص ٤٩ ، ٥٠ ]

في هذا المشهد الذي يبدو فيه أبو نظارة تكلمه بتلقى معلومات مباشرة كاشفة عن الخديوي ووليده نجد أنه يبدو داخل القصر . وأيضاً نجد الأفغان وعبد عيده يظهران في القصر ويعلمان رغبتهما في التخلص من الخديوي على مسامح خيري . أليس في أقوال خيري وسلوكه ما يتناقض مع كونه كبير أمته الخديوي ، وأيضاً يتناقض مع طبيعة ما يدور في القصور من دسائس وشائبة ، وهذا يكون مقبولا لو أن خيري يقف في صفوف القوى الوطنية لكن هذا لم يظهر بوضوح .

لقد كان الهدف لدى الكاتب في كل موضع الكشف بصورة مباشرة وعن طريق الحوار المباشر التشريري الإخباري عن الأفكار ، التي يقدمها صورة معلومات لتلقاها التلقي وكأنه تلميذ في فصل دراسي وبصورة لا تدعو إلى تأمل المادة المعروضة من خلال فعل درامي مجسد بشخصيات حية وليس عن طريق المناظرات الفكرية المجردة .

وفي نهاية المسرحية تعود الفرقة مؤسسا أبو نضارة الذهاب إلى متاهة في بكائية ورناء يستندون لموضع . وكما نعلم أن يقدم لنا المؤلف أبو نضارة ومسرحياته الحقيقية وعلاقته بالأفغان وعبد عيده ، وأيضاً علاقته بالشعب قبل وبعد النفي إلى باريس حيث عاش في المنفى من عام ١٨٧٨ حتى وفاته عام ١٩١٢ .

إن تاريخ أبو نضارة يتشكل من أحداث ولحظات كان من الممكن أن يستمرها المؤلف خيراً من هذا وبذلك أكبر تنعكس على الصياغة الإبداعية وتكسيها فضلاً وقوة . . وهذا ما نأمله في مرحلة أخرى من الإبداع في تناول هذا الرجل درامياً ♦



## « نأجس في ذكراء المله » لماذا كان رائداً ؟

### وجيه وهبة

يعتبر نأجس من أهم الرواد القلائل الذين قامت على أكتافهم النهضة الفنية في مصر . في النصف الأول من القرن العشرين ، ذلك بعد سنوات دام مئات السنين ، تعاقب على مصر خلالها ، غزاه وعثلين عشوا برصيدها الحضارى القديم بمختلف جوانبه ومظاهره ، وشوهوا بينها الفكرية ، وانقضت في ظلمهم فنون النحت والتصوير ، ولم يعد هناك من الفنون ، سوى القليل الذى لا يذكر ، والذي توالى ظهوره على فترات متباعدة ، مثل الوحدات الزخرفية على المنسوجات الطولية : ومثل بعض الجداريات في العصور الفاطمية والتي تمثل حياة الأشخاص من الناس في مجالس الرقص والطرب ، ومناسظر الصيد والأسفار ، بالإضافة إلى الصور التي كانت تزين الكتب في الدولة المملوكية ، وكان هناك أيضا ازدهار لبعض الحرف الفنية الدقيقة . التي كانت تصنع من أجل الطبقة اليسورة الحال . وظلت مصر ، زمنا طويلاً

لا يمارس فيها تلك الأنواع من التعبيرات الفنية ( النحت والتصوير ) ، حتى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ويعد جى « يونابرت » وحملته العلمية والفنانين المستشرقين أمثال « راجو » RIGAULT و « فرومنستان » FROMENTIN و « برنارد » BERNARD و « سان سيمونين » SAINT — SIMO و NIENE وغيرهم

في ذلك العهد - عهد أسرة محمد علي خلال القرن التاسع عشر - كانت هناك بوادر متنامية لتشجيع ازدهار الفنون ، ومنها بالطبع فن التصوير ، ولكن كان ذلك دائما لصالح الخاصة من الناس ، داخل جدران قصورها ، ومنشأ في صور شخصية أكاديمية أو مناظر وصفية ، كما كانت هناك محاولات من بعض الهواة من أبناء الخاصة لتعلم الفن على أيدي الفنانين الأجانب ، ثم كان أول معرضاً عاماً للرسم والتصوير لهؤلاء الفنانين الأجانب عام ١٨٩١ ، بدار الأوبرا المصرية ، ومع تزايد الإهتمام بفن الفنون في المجتمع ، تأسست مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ تحت إدارة أجنبية وأستاذة أجانب ، مثل « فورتشيل » FOR-CELLA الذى كان مشرفاً على قسم التصوير ، و « لابلان » LAPLANE الذى كان مشرفاً على قسم النحت . في ظل تلك الظروف كان ميلاد « محمد موسى ناجي » « ٢٧ يناير ١٨٨٨ محرم بك - الإسكندرية - » إيرل « ١٩٥٦ - » بجرسه بالقرب من أهرام الجيزة ، « ابن طبقة ميسورة الحال - تعال البرجوازية الأوروبية - لعب بعض أبنائها دوراً أساسياً في حركة التحرر الوطني والتطوير الفكرى في مصر ، كما فعل ذلك بعض أبناء الطبقة البرجوازية في أوروبا ، شرقاً وغرباً .

عباد « يوسف كامل » و « محمود سعيد » وغيرهم ، هؤلاء الذئ كان « ناجى » اكبرهم سناً ومن اوسعهم ثقافة واكثرهم ترحالاً ، سواء اكان ترحالاً بحكم عمله الرسمى كأحد أعضاء السلك السياسى ، أو كان ترحالاً للسعى وراء المزيد من الخبرات . ومع اختلاف طريقة وأسلوب كل فنان - من أبناء هذا الجيل الأول من الرواد ، فى تعبيره الفنى ، فإن المناخ السياسى والإجتماعى والتضائى لتلك الفترة - والذى من أهم معالنه ثوره ١٩١٩ - قد إنعكس بوضوح شديد فى أعمال - إثنين فقط من أبناء هذا الجيل ، هما « مختار » صاحب قتال « نهضة مصر » و « ناجى » صاحب لوحة « موكب إيزيس » والى تسمى أيضاً « نهضة مصر » والى عرضت فى صالون باريس عام ١٩٢٠ ، ثم أقتنيت فيها بعد لتوضيح فى مجلس الشيوخ ، وهى الآن موجوده بأبعاده العرضيه ( ١,٥ متر × ٤ أمتار ) بمجلس الشعب .

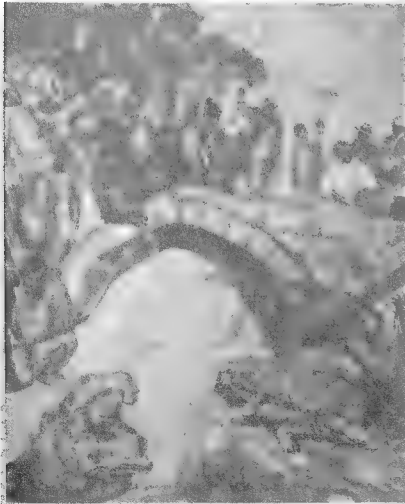
كانت الحياة الثقافية فى مصر ، فى النصف الأول من القرن العشرين تنمو بمختلف التيارات الفكرية ، كرد فعل



من هذا القرن ، حين بدأت تظهر أو تغيرات مصريه خالصه بيد فنانين مصريين - سواء من تعلم منهم فى مدرسة الفنون الجميلة ، أو فى مكان آخر ، هؤلاء هم من نسميهم بسالجيل الأول للرواد ، أمثال ، « ناجى » و « مختار » و « راغب

وبعد أن انتهى ناجى دراسته الثانويه فى المدرسة السويريه بالاسكندرية عام ١٩٠٦ ، تلقى بعض دروس التصوير على يد المصور الإيطالى « بيانولى » PIANOLI ( هذا الذى نجد له صورته زيتيه شخصيه رسمها « ناجى » وتوجد فى متحف ناجى بالهرم بجوار عده صور شخصيه أخرى رسمها « ناجى » ولعل أشهرها صورة الكاتبة الفرنسية « جوليت آدم » المعروفة « بالأم الروحية » « لمصطفى كامل » التى التفتى بها « ناجى فى فرنسا » .

ثم سافر « ناجى » ليدرس القانون والاقتصاد السياسى فى « ليون » بفرنسا ، وأبلى دراسته عام ١٩١٠ ، ليواصل دراسته نلغز فى « فلورنسا » بإيطاليا . حتى عام ١٩١٤ ويعود « ناجى » من عاصمة عصر النهضة الأوروبية بفخامتها وعظمتها ، إلى مرسه الذى إختاره فى حى القلعه « درب اللبانة » بالقاهرة ، حيث عبق الحياة الشعبيه وبساطتها . وسافر « ناجى » إلى جنوب مصر فى محاولة للتواصل مع فكر وفن وأساطير المصرى القديم ، ثم مره أخرى يسافر إلى فرنسا ويقيم بقريه « جيفرنى » GIVERNY عام ١٩١٨ حيث يتعرف على رائد الإنطباعية وقطبها الأكبر « مونييه » MONET ، وإن يتضح لنا فيما بعد ، ومن خلال أعماله ، أنه قد تأثر « بما بعد الإنطباعية » POST — IMPRESSIONISM الذى مات بالرغم من إقترابه من « مونييه » على دين الإنطباعية ، مخلصاً لها حتى النهاية . وتفتح وهى « ناجى » الفنى ، وبدأت تتضح رؤياه وريادته ، مع نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية انعقد الثالث





والجنوب والشمال ، فإن ذلك يذكرنا بقول ناقد « التميز » في وصف معرض ناجي ، الذي أقيم في يناير عام ١٩٣٧ ، أن في صور « ناجي » ما يشعر المشاهد بصراع مهم بين الغريزة الوطنية والتدريب الأوربي « حقاً لم يكن الأمر سهلاً . لقد بدأ « ناجي » في شبابه المبكر من مرسوم إختاره بالقرب من حي القلعة الشعبي في « درب الباناه » ، وإنتهت حياته في رحاب أهرام الفراعنة حيث « متحفه الآن » ، وكانت دعونه الرئيسية طوال حياته على الإهتمام بفنون الفراعنة والفن الشعبي ، وله من الآراء المشورة والمحاضرات المتعلقة بهذا المجال ، ما هو جدير بالإهتمام ، ولم يقتصر الأمر على مجرد الدعوة ، بل بدأ هو نفسه رائداً صادقاً مع نفسه ، ومستفيداً بأحدث التقنيات والحجرات المكتسبة من الثقافة والفن الأوربي بلا « شوفونييه » هو جاء ، وبدون إغتراب لا مبرر له ، وكان فنه كما قال د. مانسون MANAON مدير متحف الد « تيت جاليري » Tate Gallery « يتعامل مباشرة مع الحياة » . ومع ذكر « التيت جاليري » بلندن ، لا ننسى ، أن هذا المتحف يضم

تلك الفترة - العشرينيات من هذا القرن - ملاحقه طه حسين حين أصدر كتابه « الشعر الجاهل » ، ليغير عن رؤية مختلفة عن تلك الرؤية السائدة منذ قرون طويلة . وكانت رؤيه ناجي أيضاً تتسم بالجرأة - نسبياً - في تلك الأيام في مصر ، وفي سبيل تأصيل رؤيته الفنية ، اتسع عقل ناجي وذوقه ، لكل الفنون . بدءاً من فنون المصري القديم ، التي أثرت فيه تأثيراً كبيراً عند مشاهدته لها في وادي الملوك ومقابر الملوكات ، مما أثري فكرته عن الإستخدام التصويري للون بكامل تشيعه وتائق إضافته ، واتسع عقل « ناجي » للفنون التي تلت ذلك ، مثل الأفريقية والبرومانية ، مروراً بعصر النهضة ووصولاً لما بعد الإنطاعية و « الأورفية » "ORPHISM" وتأثر « ناجي » بالكثير من الفنانين بدءاً بأستاذه في صباه المبكر بالإسكندرية « بيانولي » ومروراً بأستاذه المكسيكي في فلورنسا « بيلاطيا » ، وإنهاء بالعديد من الأساتذة الفرنسيين ليس أولهم « جوجان » GAUGUIN ولا آخرهم مونية . ويعتد إختياره وأسفاره بين الشرق والغرب

للإحتكاك المباشر والغير مباشر - منذ حمله « يونابرت » - لكثير من المصريين بالجناب المضيء لثقافة الغرب في تلك الأونة ، واتفق الجميع على أهمية التحرر الوطني ، واختلاف الكثيرون حول مفهوم « الغوية المصرية » فهي ناره فرعونيه .. لا بل إسلاميه .. بل بحر متوسطيه .. قطيه .. أفريقيه .. عربي .. بل هو تواصل وتعاقل كل ذلك ، أو بعض منه في تجريدات هلاميه . ولم يكن « ناجي » في عزل عن هذا المناخ العامر بالمد الوطني التحرري من ناحية ، والتنوع الثري في قضايا المجتمع الفكرية بعد عصور ظلام طويله من ناحية أخرى . لم يتسوق « ناجي » داخل ذاته مكتفياً برسوم الحسابات وأطباق الفاكهة والطبيعة الساكنة ، بل عبر بالكلمه وبالصورة عن شواغله الفنية والفكرية وقضايا مجتمعه ، وحاول مجتهداً تأصيل الرؤية الفنية للفنان المصري وربطها بالعصر الحديث ، ولم تكن قضية هذا التأصيل مسألة هينة ، حين يعبر عنها بطريقة تخالف السائد والمألوف في مصر ، ولا تنسى - على سبيل المثال - في

بين جدوانه العمل الوحيد لفنان مصري ، هو لوحة « أحد السفح في الحبشة » ، التي رسمها « ناجي » أثناء فترة إقامته في الحبشة بعد إقصائه من العمل بالسلك السياسي في مطلع الثلاثينيات حيث يعتبر إنتاجه في تلك الفترة من وجهة نظر الغالبية من المهتمين بفن « ناجي » - من أهم وأنضج ما يمثل « ناجي » من أعمال تبرز خصائصه المميزة كمصور . وتلك اللوحة كانت قد وصلت لهذا المتحف عن طريق الإهداء ، إذ أن أحد النواب الإنجليز ، كان قد اشتراها من معرض « ناجي » بلندن عام ١٩٣٧ وأهداها للمتحف ، وهو نفس العام الذي اختير « ناجي » فيه كأول مدير مصري « المدرسة الفنون الجميلة العليا » ، وعقب ذلك بعامين ١٩٣٩ مديراً لمتحف الفن الحديث ثم مديراً لأكاديمية الفنون المصرية بروما في الفترة من « ١٩٤٧ حتى ١٩٥٠ » - كما لا ننسى أيضاً مساهمة « ناجي » في رؤيته الشاملة للأنشطة الفنية والأدبية والعلاقة بينها وعبر عن إراكه لأهمية هذا العلاقة التكاملية بإنشائه لتأثيله الإسكندرية للفنانين والكتاب عام ١٩٣٥ وتأثيله القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٥٣ ، ولربما كان مفهوم تلك العلاقة متبلوراً أيضاً بصداقته للكتاب والفنان الفرنسي « أندريه لوت » كان « ناجي » رائداً ، تعددت موضوعاته

وتغيرت تقنياته ولكن دائماً كانت الأهمية عنده . لهيمنة الطابع الملحمي والرؤية الصريحة الجذارية التي تحتوى مشاهدها ، وللمسة الخشنة الطازجة المليئة بالحياة بلا انفصال ، وللتألق اللون أو « اللون ضوء » وللبناء التكويني المحكم ، للجرأة الغير مسبقة في اختيار الموضوع وطريقة التعبير عنه كما في لوحة « الفار » ، ولتناسب التقنية مع الموضوع ، فحينما يتعامل « ناجي » مع لوحات مثل « الشيخ عبد الرسول » و« الجاسوس والفلاح » و« التحطيب » و« الصياد » و« وجوه الفلاحين » فلا توجد هناك رقة مقنعة ، أو رؤية سياحية ، تساعد على ترويع أو تزيف بضاعه عليه كان « ناجي » رائداً ، وحينما نتكلم عن مفهوم ريادة فنان مصري مثل « ناجي » وأقرانه ، في تلك الفترة ، في مجتمع عبر عنه لطفي السيد بقوله « إن المصريين عقوهم تسبق أدواقهم » . فنحن نتكلم عن مفهوم ، هو بالطبع أكثر تركيياً واختلافاً عن مفهوم الريادة لفنان أوروبي في نفس الفترة الزمنية ، ويرجع هذا الاختلاف أساساً ، إلى خصوصية الوضع التاريخي والسياسي والثقافي الذي كانت عليه مصر في تلك الآونة ، ذلك أن ريادة « ناجي » - وأقرانه - لم تكن فقط تتعلق بتغيير أو تعديل أو تطوير مسار نوع ما من أنواع الفنون ، بل وكانت أيضاً وقبل ذلك - إنشاءً لهذا النوع « التصوير » بريشه مصرية تحاول وصل ما انقطع من تاريخ الفن المصري الموغل في القديم ، دونما تجاهل لروح العصر ، مع إستيعاب لمفاهيمه وتقنياته .

لقد حاول « ناجي » واجتهد أن يكون نفسه ، ولتكون نفسه لأهل وطنه ، وتعددت أسفاره وخبراته وصعد إلى قمم الحضارة الأوروبية في عصره ، ليتعلم منها المزيد من الخبرات ، ولكنه كان دائماً يكرس تلك الخبرات في محاولاته المصرية ، فهو كما قال بدر الدين أبو غازي - الذي إعتنينا كثيراً في مقالنا هذا على ما كتبه عنه « ناجي » - « لقد خلق ناجي في كل هذه الأفاق ، وإن ظل مرتبط بالأقدام بأرضه » فخرجت لوحاته حاملة معالم المصرية في التعبير الفني نابضة بروح عصره .

## انظر صور الموضوع

من ص ١١٣ - ص ١١٦

## بقية الصفحة الأخيرة

## تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب

وتتجدد . فغافح بشرية تمثل دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد . إن الرواية حادستين عرضيتين والمشهد التاريخي استعمل كخلفية .<sup>(١)</sup> وقد تحدث تولستوي عن الحرب من خلال مشهد من يواجوه مباشرة وفي موضع آخر عن طريق عقلي المتفرج . لذا نجد الأسلوب مرة مباشرة ومرة على لسان أبطال العمل

أي أن تولستوي عمل في هذا المعنى الضخم من خلال حكيتين . ولعل من أروع ما في هذا العمل تأثير « الزمن » في سلوك وآراء أبطاله أكثر من تعدد الأحداث خلال الزمن .

وأيضاً من أهم خصائص هذه النوعية هو التزاوج الشروع بين الحياة المدنية والمسكينة لبلد محارب . لذا كان تنوع الشخصيات وكثرتها حتى يصعب حصرها في عمل مثل « الحرب والسلام » وكذلك ثراء الجوانب الفلسفية والخلفية الفكرية التي كثيراً ما يناقشها الروائي على لسان أبطاله . أما عنصر التاريخ الواعي فيدخل ضمن وعي الروائي الذي ينهض بضخ زاوية على حد قول الناقد « بيرس لوبوك » .

أما تعدد مستويات الأسلوب وشكل التداول باختلاف المواقف - العديدة -



بعض ثل تلك الأعمال خصائصها  
التميزة .

ثانيا : يمكن النظر إلى الرواية الحربية  
وتصنيفها من حيث زمن تناول . حيث  
عالجت بعضها زمن الحرب وبعضها الآخر  
الزمن التالي عليها حيث إبراز الجوانب  
السلبية وعرض نتائجها سواء أكان ذلك  
بالإشارة إلى أحداث المعارك الحربية أو مجرد  
ذكرها

الأعمال التي تناولت زمن الحرب فهي في  
مجلدها تخضع للبعد أولا . أما التي تعالج  
الزمن التالي فلها خصائصها ، الأولى غالبا  
لا ينهر فيها بتحليل كامل لأسبابها  
وتأثيراتها على عكس النوعية الثانية حيث  
يتاح للروائي بالعرض والتحليل بسل  
والتركيز على نتائج الحرب .

لعمل رواية - ثم تشرق الشمس  
أيضا <sup>(١)</sup> - هيمتجوى ، نموذج بارز  
لهذه النوعية وقد أبرزت الآثار السلبية  
للحرب .

هذه الرواية تعتبر من أروع القصص  
التي اشتهرت في الأدب الأمريكي ، تصور  
الجيل الضائع الذي تخلف عن الحرب  
العالمية الأولى ، حيث أصابه الحرب في  
جسده وفي نفسيته إصابة بالغة ومن هنا كان  
الجيل جيلا ضالعا ، ويقال إن أبطال  
الرواية أبطال حقيقيون عرفهم  
هيمتجوى ، وقد حصلت هذه الرواية على  
جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

ويتلخص المحمل في أن « جيبيك  
بارنز » - المراسل الأمريكي - يجب اللبدي  
« بيرت » صاحبة الجمال الإنجليزي  
الناعم ، إلا أنه أياح هنا أن تتحول إلى رجل  
آخرين ليمتحوها الانطلاق الذي توق  
إليه !!

أنها قصة شخصين يتبنى كل منهما  
الأخر ، ولاستحالة ذلك فهي يريدان أن  
يشعلا النار في هذا العالم !!

.. أهم خصائص هذه النوعية من  
الروايات هو الجانب الفكري والذي غالبا  
ما يصور سلبيات الحروب وأثرها السوء  
على الأجيال التي عانت منها وأيضا  
التصنيفات أقل محدودية من الأنواع  
الأخرى من روايات الحرب . كما يستخدم

الرواي غالبا الأسلوب الهادئ الذي يتيح  
له فرصة الحكى والقص . النمو الزمني  
والحركة المكانية هنا غطية كما في الروايات  
التقليدية ، أي تتوقف على رؤية الروائي  
ذاته .

ثالثا : إن تناول الرواية الحربية تجربة  
خاصة غير تقليدية خاضها الروائي نفسه ، وذلك  
أو بطل العمل أثناء اشتعال الحرب ، وذلك  
بصرف النظر عن رؤية الروائي السياسية أو  
رأيه الخاص في الحرب التي يخوضها .

ذلك كأن تناول الرواية موضوعا بطوليا  
بذاته . وأخرى تعرض لتجربة بذاتها  
حدثت أثناء الحرب مثل تجربة الأسرى . لقد  
تناول القاص المصري « فؤاد حجازي » في  
« رواية » الأسرى يقيمون المناسبات <sup>(٢)</sup> «  
تجربة أسرهم هو شخصا عندما كان جنديا  
أثناء حرب ٦٧ .

وتعرض الرواية أنه في صبيحة ٥ يونيو  
وقف جندي الشرطة العسكرية في الطريق  
الموصل من العريش إلى رفح المصرية -  
على الحدود المصرية - وقف شتيرا إلى رفح  
مناما التظهري إلى العريش وذلك حتى  
الساعة الرابعة بعد الظهر من نفس اليوم ،  
حيث بدأ الارتباك وقد تبين ضرب معظم  
المطارات المصرية ويسجل الروائي عملية  
الأسر وتفاصيلها ومعاملة الأسريين  
لهم . وسوء أحوالهم أثناء تغلبهم بالقطار إلى  
داخل إسرائيل ، وكيف أتهم عاشوا في  
المستشفى ثماني أيام بلا علاج وبلا طعام  
يذكر . ثم تاتي مرحلة إستجواب الأسرى  
وسط هذه الظروف القاسية . ويسأ  
الأسرى مقاومتهم السلبية بالاضراب تلو  
الاضراب ويتنشر بينهم القمل لجيش  
الأسير مجرا ذكرياته وحياته في مصر .  
وتعيش مع الأسرى وهم يتابعون الأخبار  
التي تصلهم من مصر واستعادة روح  
المقاومة بينهم ثانية حتى أن ثلاثة ضباط  
تجهوا إلى الحرب من الأسر . وبدأوا في  
تحريض جريدة حافظ يتناولونها من غير إلى  
آخر . وأخيرا تبدأ مرحلة عودة الأسرى  
وقد نجح القاص في نقل مشاعر الأسير  
العائد .

.. من خصائص الرواية الحربية من  
خلال هذا المنظور : التجربة الحربية الخاصة  
المعيرة أثناء الحرب - تتسم بسمة انسانية  
ذاتية سرعان ما تصبح انسانية شاملة

وعامة . إن التجارب القاسية سرعان  
ما تصبح حكما وغيترا للظبايع الانسانية  
والقيم الاصلية في الافراد وفي المجتمعات  
معا . أما النمو الزماني فهو سمة أساسية  
لنمو الأحداث . وغالبا ما يكون المسرد  
مباشرا سهلا . ولا تخلو هذه الروايات من  
الخطائية أحيانا .

رابعا : يمكن تناول الرواية التي صالحت  
موضوع الحرب من حيث التأكيد على  
أهداف الحرب وأغراضها . إما لبث روح  
المقاومة وتزكية روح التضامن ، بينما تكتب  
بعضها الآخر لردء الحرب وشجب آثارها  
السلبية والدعوة إلى الأخاء الانساني .

ولتكن الرواية العربية « الرقص على  
كتاف الموت » <sup>(٣)</sup> للروائي عادل عبد الجبار  
نموذا للآدب الرواية الحربية التي تبث روح  
المقاومة والصمود ، حيث تناولت الحرب  
العراقية الإيرانية في عهدها الأول . كتبت  
الرواية عام ١٩٨١ وتقع في عشرين  
واربعمئة صفحة ، وهي رواية تفرج بين  
أحداث متعددة كاتيب والاختصاب والإين  
للوطن والحياة كل ذلك مع الأحداث  
الحربية أي مزج ما بين العوامل الداخلية  
للشخصيات وعواملهم الخارجية ويلاحظ  
أن عنصر البطولة في الرواية متجسد في  
مواقف كثيرة لأبرز الأبطال إلى الوطن .  
وذلك من خلال العلاقات العاطفية الثنائية  
وبين الجندي العراقي والعدو .

.. ومن خصائص هذه النوعية من  
الروايات التي تبث روح المقاومة أنها غالبا  
ما تتناول الموضوع بمشالية وتفسيرية  
تسجيلية . شخصيات الرواية فيها مثالية  
السلوك لذا فهي غير قابلة للنمو ، فهي  
تعيش ما بين الأحلام الاطلاقية والواقع  
المحدد مسبقا . لذا فإن الأسلوب غالبا  
ما يكون سرديا حتى أن بعضها تسجيل  
تقري . كما أن البعد الزماني فيها تقليدي  
موظف مسبقا .

أخيرا فإن تجربة الحرب على المستوى  
الفردى والجماعي تجربة غير تقليدية  
شاركت الرواية فيها بالتعبير الثري الذي  
تتجه نفس الشخصيات الفنية للرواية ذاتها ،  
لذا كانت تلك الأعمال الروائية الخالدة .  
لأن أن بين الحرب والرواية علاقة  
جدلية .. كانت وستظل .. إلا أنها دوما  
مشورة ♦

## تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب

### السيد نجم

تتمتع الرواية في عصرها الاني عشر على ابراز المفارقات التي يعيشها المقاتل والمقاتلة المعيشية في المأكول والمشرب والسجائر والعمل . أم قضية الموت والحياة فقد عبر عنها الروائي في أكثر من موضع - وكيف أن خبر الموت لم يعد له وقعه التقليدي . كما صور الروائي العديد من المعارك الحربية التي شارك فيها وأكد على حقيقة أساسية منذ السطر الأول من الرواية . . ان الحرب هي الحرب ليس فيها مهزوم أو منتصر وحتى بعد أن تضع الحرب أوزارها ويأتى زمن حساب النتائج . لعل الخاتمة التي وضعها الروائي هي التجسيد الفعلي لكل ما أراد الروائي قوله . حيث جعل يطل الرواية بموت في الميدان الغربى الهادى بعد أن انتهت الحرب والتي لم يقتل فيها !!

تتميز هذه النوعية من الروايات - التي كتبها روائي مقاتل - باستخدام المفردات المحوية المتوهجة . السرد يعتمد على الامتداد الطولى للبعد الزمانى وعلى نقل كل الصفات التي يعيشها المقاتل مع أدق الدقائق التي غر به . وكذلك التصوير المكان لاهية المكان في نقل الصورة ومعاشية العمل ككل . ثم أن الأعمال غالباً ما تكون متسدة الشخصيات ولا تتضمن البطل الفرد . أخيراً غلبة روح السخرية واستخدام الأسلوب الساخر لمرص المواقف المتناقضة والمفارقات العديدة التي تصادف المقاتل دائماً والتي هي وليدة طبيعة الحياة المعاشة فعلاً !

... أما نوعية الرواية التي يكتبها مراسل حربى ، فهي أقل توهجاً من الأولى

كانت الرواية ومازالت من الأشكال الأدبية التي شاركت في التعبير عما يحدث أثناء وبعد الحروب ، سواء كان ذلك مع الشعوب المتعدية أو المعتدى عليها ، وذلك على مدى تاريخ الرواية المعاصرة ، ويمكن تصنيف تلك الأعمال الروائية حسب عدة معايير لابرار الجوانب المختلفة لذلك التراث الروائى سواء داخل الوطن العربى أو خارجه .

أولاً : يمكن النظر إلى الروائية في أدب الحرب من خلال الروائى نفسه ، وكيف تلاحظ تنوع خصائص الإنتاج الروائى من خلال المبدع ، حيث أن الروائي المشارك في العمليات العسكرية كمقاتل له إبداعاته التي تتميز بخصائصها الخاصة عن الروائى المشارك في العمليات العسكرية كمراسل عسكري الذي له نكهته الخاصة هو الآخر وكذا عن الروائى المدنى المتأمل المتابع .

ان الروائى المشارك في المعارك الحربية والتهب بلبهيا له نكهة خاصة في إبداعه الروائى « الحربى » مهما كانت جنسية المقاتل الروائى هذا .

لنعرض لقصة « كل شيء هادى في الميدان الحربى »<sup>(١)</sup> للروائى الألمان الجنسية « أريك ماريا ريكارد » . تعرض الرواية لمجموعة من سن العشرين من العمر ومن فصل مدرسى واحد . انخرطوا في سلك العسكرية . وبعد فترة تدريب قصيرة رُج بهم في ميدان القتال ضمن مائة وخمسين جندياً ، بعد المعركة الأولى لم صادوا ثنائين رجلاً . ثم عانوا جميعاً من رقيب معسكر التدريب ومع ذلك وجدوه بينهم ذات صباح في جهة القتال خائفين وبشخصية أخرى تماماً حتى أنهم سخروا منه كثيراً .

ولها سماتها الخاصة أيضاً . لتكون رواية « الرقاعى »<sup>(٢)</sup> للروائى المصرى « جمال الغيطان » نموذجاً منها .

لقد سجل الروائى جملة المعلومات التي جمعها عن « الشهيد الرقاعى » ونشرها بشكل تقريرى على شكل المقال نشر بمجلة الهلال ، ثم كتب قصة قصيرة بإسم « أجزاء من سيرة عبيد الله القلعاوى » ثم كتب روايته « الرقاعى » الذي هو قائد المجموعة السابعة للقطات الخاصة . لقد عرض الروائى بطولات الشهيد وسرد العديد من سماته الشخصية وحتى الجسدية من خلال الحديث على لسان الآخرين فكان للرواية شكلها التميز واستفاد من ذلك بالثرات الشعبى - المعنى بسدراسته الروائى - حتى كان « الرقاعى » بطلا شعبياً وليس تقليداً ، وهو ما أعطى للرواية نكهة خاصة أظن لا ينضى ما مقاتل عاش كل ثانية من حياته العسكرية في ميدان القتال

نخلص من ذلك أن رواية « الرقاعى » وروايات أخرى مثل « وداعا للسلح » للروائى هيمجنواى وغيرها لها سماتها الخاصة

يمكن إجمالها في أن هذه النوعية من الروايات ترقى كثيراً بخط فكرى بجانب الخط العسكري كما أنها تصور الحياة العسكرية المعاشية بجانب «خواتم الضحية . وغالباً ما يكون للشكل خواصة الخاصة و« اللعب » بالبعد الزمانى والمكان في الرواية . ان كانت هذه النوعية أقل توهجاً في تناول الحرب كحرب . إلا أنها أكثر روية وتقنية في فنون الرواية

أما النموذج الثالث للرواية التي عالجت موضوع الحرب وتصنيفها في خلال الروائى . فهي تلك الرواية التي يكتبها الروائى المدنى المتأمل والراصد ويملك من الحنكة والخبرة ما يتيح له « صنع » رواية ملحمية . لتكون رواية « الحرب والسلام »<sup>(٣)</sup> لستولى « ليونولستوى » النموذجاً لها

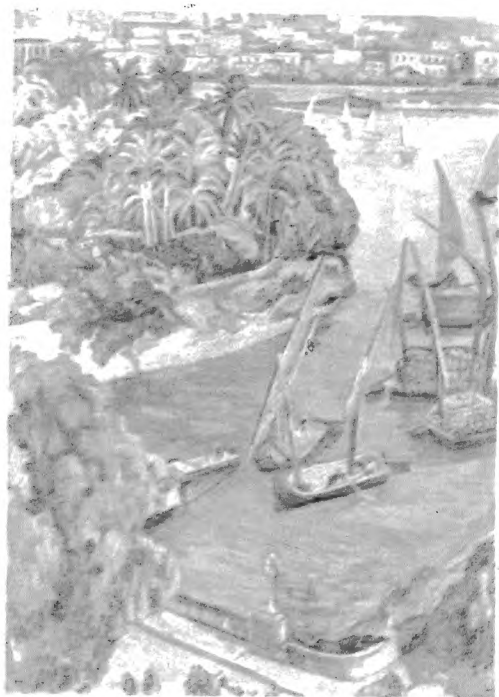
يرى « بيرس لوبوك » مؤلف كتاب « صنعة الرواية »<sup>(٤)</sup> أن العمل يعبر من خلال فكرة مسيرة الأجيال التي تتغير

ناجى  
فى ذكرى ميلاده المائة









## لوحة للفنان التونسي خليل علولو



الهيكل الأساسي للتكوين إلى  
علاقة ثابتة بين الخط المنحني  
والخط المستقيم .

مقاس ٩٤×١١٢ سم ، فقد وعى  
الفنان التونسي أهمية العودة إلى  
المساحة ذات البعدين مسنداً

ولد الفنان التونسي « خليل  
علولو » عام ١٩٤٢ م .  
واللوحة المنشورة بعنوان  
« صوت داخلي » زيت على قماش

لوحة للفنان المصري « حامد ندا »

